د. حسن البندارى
أستاذ النقد الأدبى
بكلية البنات - جامعة عين شمس

الخطاب النفسى
فى النقد العربى القديم

الطبعة الثانية
٢٠٠١

مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا ــ القاهرة
ت: ٣٩٠٠٨٦٨ ــ ٣٩١٩٣٧٧

الخطاب النفسى
فى النقد العربى القديم

عنوان الكتاب : الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم
المؤلف : د. حسن البندارى
الطبعة : الثانية ٢٠٠١
الناشر : مكتبة الآداب - ميدان الأوبرا - القاهرة
لوحة الغلاف : للفنان مصطفى خضر
تصميم الغلاف : المنار ديزاينز
رقم الإيداع : ٢٠٠١/١٤٧٢٠
الترقيم الدولى I.S.B.N. 977-241- 371 - x
صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٩٢

إهـــداء

إلى الأستاذ الدكتور السعيد بدوى :

تقديرا لفكرك الحرّ السّمح المضىء ، وقلبك الأمين الصادق النبيل ، ورؤاك الحكيمة الكاشفة المكترثة .. فى زمن تهدّده – ياسيدى – قوى التناقض والقسوة والظلام ، ويوشك أن يخلو منه النُّبْل ، ويغيب عنه الصدق ، ويفارقه الاكتراث .

حسن البندارى

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يمكن لفاحص التراث النقدى العربى أن يلاحظ عدداً من الأفكار النقدية ، التى أثمرتها جهودُ النقاد العرب القدامى ، فى مدى تسعة قرون على وجه التقريب ، وذلك من خلال نصوصهم المبثوثة فى المصادر الأدبية والبلاغية والنقدية . كما يمكنه أن يرى تلك الأفكار متمايزة تمايزاً ظاهرا ، جعل كل فكرة تتّسم بصوت خاص ، أو تبدو كخطاب منفرد ، يوجّهه ناقد أو عدد من النقاد إلى المتلقّى قارئا كان أو سامعا ، بغرض الكشف عن طبيعته وملامحه .

والواقع أن تاريخ « حركة النص النقدى العربى » ، ابتداء من عصر الازدهار الأدبى فى القرون الهجرية (الثالث ، والرابع ، والخامس) ، وحتى فترة التراجع عن ذلك الازدهار ، التى بدأت من القرن التاسع الهجرى واستمرت إلى مطلع القرن الرابع عشر ، ، الذى وافق منتصف القرن التاسع عشر الميلادى – حيث جرت محاولات إحياء الأدب العربى – الواقع أن تاريخ هذه الحركة قد شهد فى ذلك العصر بذْر هذه الأفكار ، واستنباتها ، ونموّها ، وتكاملها ، واستقرارها بنظرات الرواة واللغويين والبلاغيين والنقاد .

وقد حظيت كل فكرة منها بتلك النظرات التى نجدها فى كتبهم ورسائلهم العديدة ، وفى المؤلفات الموسوعية لغيرهم ، التى اتسمت

بسمات الجمع والتصنيف ــ غالبا ــ والتحليل المحدود لمسألة ما فى هذا الموضع أو ذاك من تلك المؤلفات .

والمؤكد أن هذه الأفكار قد دعمت تاريخ النص النقدى بما تشتمل عليه من أصوات جادة ، تمثل « خطابات قصديّة » ، أراد لها أصحابُها النموّ والاتساع والاطّراد ؛ ثم الثبات فى أذهان الأجيال الأدبية المتعاقبة ، ومن ثمَّ أمكن لنا أن نقف على اتجاهات ثلاثة ارتكزت على هذه الأفكار فى رسمْ الحدود الفاصلة بينها . الأوّل : نقدى لغوى يعرض للتعبير من ناحيتى صحة البناء النحوى ، وصحة الصيغ من حيث تقيدّها بالوضْع أو التقليد المتفق عليه ، أفاد فيه أصحابُه من الدرس النحوى واللغوى ، الذى نهض به علماء النحو واللغة . والثانى : نقدى بيانى ، عمد فيه أصحابه البلاغيون والنقاد والمتأدّبون ــ إلى دراسة النص الأدبى ، على أساس من العناصر الفنية ، اللفظية والمعنوية . والثالث : نقدى متفلسف نحافيه نقاده المتفلسفون بالنص الأدبى منحى أدبيا متفلسفا ، نتيجة تأثرهم العميق بالفكر الفلسفى اليونانى ، فدرسوه فى ضوء قوى العقل والنفس والإلهام والخيال ، ووظائفها فى صياغة الفن الشعرى .

ويلاحظ أن هذه الاتجاهات الثلاثة ، تتضمن فكرة نقدية تعنى بدراسة النص الأدبى بوجهه النفسى ، وذلك بنصوص غير قليلة تندرج تحت كل اتجاه ، بحيث بدت هذه الفكرة « خطابا » نفسيا ، متميّز الصوت ، يخاطب به نقادُه المتلقى ، إلى جانب أوجه الخطاب الأخرى الموجهة إليه بتلك الاتجاهات .

حقا إن عددا من النقاد العرب المعاصرين قد بحثوا « النزعة النفسية » . فى بعض نصوص النقد العربى القديم بنهج نظرى وتطبيقى ، يمثل إضاءات باهرة مؤثرة يسترشد بها ــ دون شك ــ الباحث عن الطاقات النفسية الكائنة فى نصوص هذا النقد . ولكن بحثهم فى هذه

النزعة كان ــ وما يزال ــ فتحا جديداً احتاج دائما إلى تعزيز ودعم وتطوير وتنمية ، ومن الضرورى أن ينهض بها من أتى بعدهم من الباحثين ، خاصة بعد أن تم اكتشاف نصوص جديدة ، فتنوعت بسبب ذلك الرؤى فى هذا النوع من النقد ، وتعددت النظرات إليه .

ومن هنا جاز لنا أن نقول : إن بحوث هؤلاء الرواد تنطوى على ثلاثة أهداف ليست إلاَّ « دعوة » متصلة لاستمرار البحث والفحص والتقصى ، و « حافزا » إلى بذْل الجهود وتقديم الإضافات بقراءات متعددة فى نصوص النقد العربى ، و « حثًّا » على طرح رؤى أخرى ينبغى أن تكون مقتحمة لمجاهل جديدة ، تهدف إلى تطوير هذا النوع من الدرس النقدى .

ولا شك أن هذه الأهداف الثلاثة ــ كانت قريبة منا ملتصقة بنا نستهديها ونتذكرها حين اتجهنا فى بحثنا هذا اتجاها نرجو أن يعين فى تحديد تصوّر جديد لآراء نقادنا القدامى فى جوانب العمل الإبداعى أو مشكلاته التى تتعلق بكل من الشاعر والمتلقى . وهى جوانب دعت إلى تقسيم هذا الكتاب إلى خمسة مباحث .

أما المبحث الأول : وهو « فاعلية الحافز » فإنه يدرس نوعين من القوى ، أولهما : القوى القصديّة الإراديّة التى تختص بمتابعة المعنى الطائر المحلّق المتأبِّى ، وترجيعه فى النفس بعد التمكن منه والسيطرة عليه . وثانيهما : القوى التسلّطية المتمثلة فى الرغبة والغضب والطرب والإلهام . كما يعنى هذا المبحث بفحص قوى الموهبة النفسية التى تنحصر فى الطبع الصافى المزوّد بقوى الرواية والذكاء والدّربة .

ويتصدى المبحث الثانى : لدراسة طائفة من العوامل المؤدية إلى اختلاف الطابع وتباين الأمزجة ، والتنوّع البيئى والزمنى ، والتحول الحضارى ، وخصوصية الهيئة الجسمية .

وأما المبحث الثالث : فإنه ينصرف إلى فحص نفسية متلقّى الأثر الأدبى ، من جهة إثارته « التأمل الباطنى » ، ورَصْد « انفعاله » بالعنصر الفنى الفعّال ، واستبطان « استغراقه » فى النص المُلقَى نتيجة المشاركة الوجدانية ، والاندماج الفنى .

ويتناول المبحث الرابع : لغة العمل الأدبى الشعرى ، من حيث تأثيرها فى نفس المتلقى ، وذلك فى ضوء الوظيفة النفسية لكل من « الصوت » (اللفظ) منفرداً ، ومتجاوراً مع غيره ، و « الصورة الجزئية » ، بوجوهها المتضادة ، والمنفّرة ، والغريبة ، و « الثنائية اللغوية » القائمة على إشكالية الصراع بين الجذْب العاطفى ، والتحكم العقلى .

ويعمد المبحث الخامس والأخير : إلى دراسة فكرة القدماء عن « الإيقاع الشعرى » بوجهيه : « الخارجى » ، الماثل فى عنصرى الوزن والقافية ، من حيث اشتمالهما على طاقات نفسية مؤثرة ، « والداخلى » المتعين فى « التّنغيم » اللغوى ، الذى يحتوى على عدد من الوجوه الصوتية المتوافقة والمتخالفة فى النص الشعرى .

وقد حرصنا فى هذه المباحث الخمسة على « التقيّد بنظرة متوازنة » إلى النصوص النقدية موضع النظر والفحص ، دون خضوع لإعجاب متطرف أو تحمسّ مبالغ فيه لأصحاب هذه النصوص ، وعلى « الارتباط الوثيق بأفكارها » بغرض إشراك القارىء المكترث فى تأملها ، وتكوين فكرة منصفة عن الرؤى المستخلصة منها .

وأسأل الله التأييد والصواب

حسن البندارى

الهرم - الجيزة

المبحث الأول

فاعلية الحافز



المبحث الأول

فاعلية الحافز

من المحقق أنّ أرسطو هو المؤسس الأول للنقد الأدبى فى الآداب الأوربية ، والأدب العربى على السواء . وذلك بنظراته فى الفنين الشعرى والنثرى التى أودعها كتابيه « الخطابة : Rhetoric والشعر Poetry حيث فتح بها للنقد « ميادين فسيحة كانت أخلد أثرا وأوسع مدى من فتوحات تلميذه الإسكندر الأكبر »[1] كما سجل ذلك الناقد الفرنسى G, Saintsbury .

ويجمع الباحثون المعاصرون على أن العرب قد عرفوا هذين الكتابين قبل أن تعرفهما البيئات الأوربية المختلفة بزمن طويل ، حيث تمت ترجمتهما فى القرن الثالث الهجرى من السوريانية بواسطة مترجمين لم يتوخوا الدقة ، كما يشير إلى ذلك الجاحظ (١٥٠ ـ ٢٥٥هـ) فى كتابه الحيوان[2] ، ومترجمين شهروا بالدقة إلى حد كبير مثل إسحاق بن حنين (ـ ٢٥٢هـ) ، كما ترجمه فى القرن الرابع الهجرى كل من متى بن يونس (ـ ٣٣٠هـ) ويحيى بن عدى (ـ ٣٦٤هـ) وغيرهما وفسره الفارابى وابن سينا وابن

---

(١) د/ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث دار النهضة العربية ط(٤) ١٩٦٩ صـ١٥٤

(٢) السابق صـ١٥٣ ، ١٥٤ والحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ط ١٩٤٨ صـ٧٥ ـ ٧٦

رشد[١] . وهذا يعنى أن النقاد العرب القدامى قد سبقوا الأوربيين إلى الإفادة من هذين الكتابين ، لأن الثابت أن البيئات الأوربية لم تعرفهما إلا ابتداء من القرن السادس عشر ، حيث تمت ترجمتهما عن الأصل اليونانى . وإن كان بعض الباحثين يرى أن الثقافة الأوربية الوسيطة والحديثة قد عرفت الترجمات العربية لهما ، وتأثرت بأفكار أرسطو النقدية فيهما عن طريق هذه الترجمات ، على نحو ما تبين من عناية « مرجليوث » بالترجمة العربية التى نشرها فى إنجلترا وعلق عليها عام ١٨٨٧م[٢] .

ومن المحقق أيضا أن أرسطو كان أول ناقد فى العصور القديمة يهتم بدراسة النفس الإنسانية ، وذلك فى مؤلفاته فى « النفس » و « الطبيعيات الصغرى » و « الشعر » و « الخطابة » و « والسياسة » وفى رسائله القصيرة الطبيعية عن : الذاكرة ، والتذكر ، والرؤيا ، والتنبؤ . ومن ثم جاء اتفاق الباحثين المحدثين على أنه « المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسى للأدب »[٣] . وتتمثل نظراته النفسية فى مظاهر عدة احتوت عليها مؤلفاته .

المظهر الأول : نظرية التطهير : Catharsis التى تعنى تحرّر نفس المتلقى من الانفعالات الحادة مثل : الرحمة والخوف ، نيجة مشاهدة عمل فنى كالمأساة ، التى عرفها بأنها : « محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ، بلغة متبّلة بمُلح من التزيين ، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء . وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف ،

---

(١) السابق صـ١٥٣ ومحمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ، معهد البحوث والدراسات العربية ط(٢) ١٩٧٠ صـ١٥٤ ود/عبد الرحمن بدوى : مقدمة كتاب فن الشعر لأرسطو - النهضة المصرية ١٩٥٣ صـ ٥٠ـ٥٦

(٢) من الوجهة النفسية صـ١٥٤

(٣) ستانلى هيمان : النقد الأدبى ومدارسة الحديثة ترجمة د/إحسان عباس ، ود/محمد يوسف نجم دار الفكر العربى - القاهرة (د - ت) ٢٥٩/١

فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات »[1] **فمن رأيه كما يفسره بعض الباحثين الأوربيين أن الشعر « يستثير عاطفتى الشفقة والخوف على نحو رمزى يمكن ضبطه ، ثم يطهّرهما ، وما « البويطيقا » إلّا نصّ فى** سيكلوجية الفن ، وما مبادىء **(hamartia) أى الخطأ** التراجيدى الناشىء عن قصر نظر البطل فى موقفه ، و (peripateia) أى هزّة التغيّر والانقلاب فى مقدرات البطل ، وتفضيل المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل ، وغير هذه من مبادىء ـ إلا الدعائم الأولى للحقائق النفسية »[2] .

المظهر الثانى : الوظائف الأساسية لكل من المأساة ، والملهاة والملحمة ، فقد تناول هذا الوظائف من منظور نفسى ؛ حيث بين أن جوهر المأساة هو : الإثارة النفسية للمشاهدين ـ كما سبق ـ ولذلك « يجب أن تحاكى وقائع تثير الخوف والرحمة »[2] ، وأن حوادث الملهاة يجب أن تثير فى نفس المرء السرور والضحك ، لتحقيق هدوئها واستسلامها ، وأن هدف الملحمة هو إثارة مشاعر الإعجاب بالأعمال البطولية التى قامت بها شخصيات الإلياذة والأوديسا[3] .

والمظهر الثالث : وظيفة الأغانى والموسيقى المصاحبة لها فى المسرحية ، المأسوية أو الملهاوية . فقد رأى أن هذه الأغانى والموسيقى

---

(١) فن الشعر : ترجمة د/عبد الرحمن بدوى – النهضة المصرية ١٩٥٣ص والنقد الأدبى الحديث ص٥٨،٧٨ .

(٢) النقد الأدبى ومدارسة الحديثة ٢٥٩/١ .

(٣) النقد الأدبى الحديث هامش ص٩٠ ، ص٩١.

تؤثر بشدة فى النفس المتلقية ، وهى ذات طابع عملى أو حماسى هدفها إثارة النفوس وتطهيرها ، ذلك أن النفوس « لا تضطرب بأمثال هذه الأغانى إلا لتهدأ فى عاقبة الأمر ، كأنها صادفت طبا وتطهيرا »[1] ورأى أن الإنسان يحتاج إلى معاناة مشاعر الخوف والرحمة والحماسة التى تثيرها هذه الأغانى ، لكى يكتسب دربة وصلابة واعتدالا ، ويتزود بذلك للحياة الواقعية ، فيقوم عواطفه ويعتدل فيها[2] .

والمظهر الرابع : نوعية الإلهام المساعد على صياغة فنون المأساة والملهاة والملحمة . فهل هو قوة غامضة أشبه بالجنون ؟ أم أنه قوة داخلية مرتبطة بنفس الشاعر ؟ وهل هو قوة مصدرها إلهى محض ؟ أم أنه قوة نفسية لها علاقة بالواقع التجريبى وتستظل بمظلة العقل ؟ فبينما يرى أفلاطون أن إلهام الشاعر غير مرتبط بالنفس لأن مصدره إلهى ، يرى أرسطو أن الإلهام ما هو إلى إجراء نفسى أو سيكلوجى فالشاعر على هذا « سيكولوجى ملهم »[3] .

والمظهر الخامس : « دراسته الأسس النفسية للخطابة »[4] من ناحيتين : الأولى تختص بالمستمعين ، فقد نص على أن يقف الخطيب على ما لدى المستمعين من عواطف وانفعالات ، ورأى أن « العواطف مصحوبة بالألم أو اللذة ويحمل تغيرها على تغير الناس فى أحكامهم كالغضب والرحمة والخوف وكل الانفعالات من هذا النوع ، وكذلك ما يضادها من انفعالات »[5] وقد أضاء أرسطو هذه العواطف والانفعالات ببيان أن

---

(١) السابق صـ٧٨ .

(٢) السابق صـ٧٨ .

(٣) السابق صـ٧٩

(٤) النقد الأدبى ومدارسة الحديثة ١/٢٥٩

(٥) النقد الأدبى الحديث صـ١٠٠

الخطيب يجب عليه أن يستند إلى ثلاثة مبادىء لفهم عواطف المستمعين وانفعالاتهم، فعلية أن يعرف الاستعدادات النفسية التى تحمل المرء على الغضب أو الخوف أو الرحمة ، وأن يعد الأشخاص الذين يشعر عادة بالغضب نحوهم ، وأن يعد الأشياء التى تثير عادة فيه وفينا هذا الشعور « ويجب أن يحيط بهذه المبادىء الثلاثة مجتمعة ، والا استحال علينا أن نثير الغضب فى نفوس السامعين »[1] والناحية الثانية : تتعلق بالصفات النفسية التى يجب أن تتوافر فى الخطيب وهى « الفطنة والفضيلة والتلطف للسامعين ، فهى صفات تلازمه لأنها توحى بالثقة إلى من يستمع إليه ، لأن « الفطنة أساس الصواب فى المشورة ، والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها .. وأما التلطف للسامعين أو الشعور بالصداقة نحوهم فهو من العواطف التى توحد بين الخطيب وجمهوره وتربطه وإياهم برباط وثيق[2] .

إن هذه المظاهر وغيرها كثير مما تحفل به مؤلفاته التفت إليها النقاد العرب ، واهتدوا بها عند دراسة الجانب النفسى للنص الأدبى ،بل وأحسنوا الإفادة منه ، وأجادوا تمثلها واستيعابها ، بحيث ظهرت خصوصيتهم النقدية فى تناولهم الأدبين الشعرى والنثرى ، باستثناء النظر النقدى لكل من قدامة بن جعفر (ـ ٣٣٧هـ) وحازم القرطاجنى (ـ ٦٨٤هـ) والنقاد المتفلسفين مثل الفارابى (ـ ٣٣٧هـ) والحاتمى (ـ ٣٨٨هـ) وأبى حيان التوحيدى (توفى فى بدايات القرن الخامس) ومسكويه (ـ ٤٢١هـ) وابن

---

(١) والنقد الأدبى الحديث ص١٠١

(٢) النقد الأدبى الحديث ص١٠١ - ١٠٢

سينا (ـ ٤٢٨هـ) وغيرهم[1] ؛ فقدامة طبق فهمه لكتاب الخطابة تطبيقا يكاد يكون تاما على الشعر العربى وهو يقعد له فى كتابه نقدالشعر، وحازم القرطاجنى لم يتخلص فى أحيان كثيرة من سلطة الأسلوب الأرسطى وهو يدرس قضايا الشعر ومشكلاته[2] على حين جاءت تحليلات النقاد المتفلسفين وأفكارهم النقدية ـ فى الغالب ـ شديدة القرب من النقد الأرسطى فى كتابى الخطابة والشعر .

وسواء أكانت الإفادة من النقد النفسى لدى أرسطو ـ ظاهرة أم كانت خفيّة مستوعَبَة ، فإن بعض النقاد العرب ابتداء من نهايات القرن الثانى الهجرى قد عمدوا إلى النظر النقدى النفسى فى العديد من قضايا الشعر والنثر ، بالاعتماد على الوعى بنوعين من القوى الفعالة فى نفس الأديب ، اجتهدوا فى تحديد معالمهما ، باعتبار أن الأول محور تشكيل الخطاب الأدبى النفسى ، وأن الثانى مستقبل مستجيب لهذا الخطاب . ويمكن لنا أن نمضى فى بناء تصوّر لبحثهم هذين النوعين من القوى على هذا النحو :

أولا : قوى الإعداد والتحضير النفسى :

فقد رأوا أن هذه القوى تتعلق « بالاعتبارات النفسية » الخاصة بطرفى العمل الأدبى ، وهما الأديب الذى أنشأه والمتلقى الذى يتلقاه ويستقبله

---

(١) د/طه حسين مقدمة كتاب نقد النثر (المنسوب لقدامة بن جعفر) [البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر] الطبعة الأولى ١٩٣٧ ص – ومحمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ص١٥٥ ود/إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب من القرن الثانى إلى القرن الثامن الهجرى – دار الثقافة/بيروت طبعة ١٩٧٤ ص١٨٩ – ٢٥٠

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق/محمد بن خوجه – المكتب الإسلامى بيروت ١٩٨١

بعقله ونفسه ، أو تختص « بمجموعة الخصال النفسية التى تهيىء كل إنسان إلى مزاولة عمل ما فى الحياة بإحسان وإتقان ... وتيسّر لمن وجدت فيه السبيل الذى تهيئه له طبيعته »[1] .

ولعل أول من بحث هذا الجانب فى الفكر النقدى العربى هو المتكلم المعتزلى الكبير بشر بن المعتمر (ـ ٢١٠هـ) ، وذلك فى صحيفته النقدية التى شهرت باسم « صحيفة بشر بن المعتمر »[2] ، والتى يقول فيها مخاطبا الأديب الناشىء « خذ من نفسك ساعة لنشاطك وفراغ بالك وإجابتها لك ، فإن قلبك فى تلك الساعة أكرم جوهرا ، وأشرق نفسا وأحسن فى الأسماع ، وأحلى فى الصدور ، وأسلم من فاحش الخطأ ، وأجلب لكل غرة من لفظ كريم ، ومعنى بديع »[3] . فهذا القول يعنى أن ثمة « إجراء » عمليا يجب أن يؤديه الأديب قبل الشروع فى بناء العمل الأدبى وهو أن « يراقب » الأديب حالته النفسية مراقبة حذرة ويقظة ، فإذا أدرك ميل نفسه إلى المعنى الذى اختاره لعمله اغتنم فرصة هذا الميل ، وبدأ سريعا فى بنائه ، لأن نفسه حينئذ تكون أشد قربا من المعنى المختار

---

(١) د/إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - الأنجلو المصرية ١٩٥٨ صـ٣٢٧

(٢) انظر نص الصحيفة فى كتاب البيان والتبين للجاحظ ، بتحقيق / عبد السلام هارون ، على محمد البجاوى الطبعة الثانية . دار الفكر العربى صـ١٣٥ ، وكتاب العمدة لابن رشيق بتحقيق /محمد محيى الدين عبد الحميد طبعة دار الجيل - بيروت ١٩٧٤ . ١٨٦/١.
وقد حلل الدكتور شوقى ضيف هذه الصحيفة تحليلا ضافيا فى كتابة البلاغة تطور وتاريخ طبعة دار المعارف (١٩٧٤) ١٩صـ وما بعدها

(٣) البيان والتبين ١٣٨/١ .

وأكثر التصاقا به وهذا يعنى أن جودة الشعر أو النثر رهن بتهيئة النفس وإعدادها وتحضيرها للعمل وبدون ذلك يدور الأديب فى دائرة المجاهدة والتكلف والافتعال : « واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكدّ والمطالبة والمجاهدة ، والتكلف والمعاودة »[١] ، أى أن هذه التهيئة المتصلة بالنفس : توفر جهد الأديب وتختصر وقته حال « تشكيل الإبداع » فيمضى فيها بغير إكراه نفسه واضطرارها على تنفيذ هذا التشكيل .

وقد أكد أبو هلال العسكرى (ـ ٣٩٥هـ) هذا الاتجاه المهيىء للعمل الإبداعى ، بعبارة قريبة من عبارة بشر بن المعتمر حيث قال : « إذا أردت أن تصنع كلاما فاخطر معانيه ببالك واعمله ما دمت فى شباب نشاطك : فإذا غشيك الفتور وتخونك الملال فأمسك ؛ فإن الكثير مع الملال قليل والنفيس مع الضجر خسيس ، والخواطر كالينابيع يسقى منها شىء بعد شىء ، فتجد جاجتك من الرى وتنال أربك من المنفعة ، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقد عنك غناؤها »[٢] فهو ينبه الأديب إلى أهمية استغلال « العنصر النفسى » وهو : الاستعداد أو التحضير قبل الشروع فى العمل . حيث ينبغى عليه أن يعمد إلى تقليب المعنى وتحريكه فى ذهنه وإدامه التفكير فيه فترة زمنية قد تطول وقد تقصر ، وعليه أن يقبض على لحظة النشاط التى تنتاب نفسه وجسمه فيشعر فى عمله ، لأن هذه اللحظة هى السبيل الوحيد إلى إنتاج عمل أدبى جيد ومتكامل ، ولذلك يجب التوقف عن العمل إذا انعدمت هذه اللحظة أو ضعفت ،

---

(١) السابق ١/١٣٨ .

(٢) كتاب الصناعتين ١٣٩

لأن انعدامها أو ضعفها يسبب الشعور بالفتور والإحساس بالملل ، وكلاهما يؤدى إلى عمل متواضع غير جيد ، مهما كبر حجمه وزادت كميته ، ورغم قيمة معناه وموضوعه ، لأن الثابت فى الضمير الأدبى أن الفتور والملل إحساسان نفسيان يمتلكان قوة قادرة على إضعاف العمل الأدبى والتقليل منه ، فى مقابل الإحساس بالنشاط والرغبة اللتين تزودان العمل بالقوة وترفعان من شأنه . كما يجب كذلك تجنب إرهاق النفس والإلحاح عليها بكثرة القول وبالتوسع فيه مع تمكن هذين الإحساسين منها ، لأن هذا لا يؤدى إلى تحقيق أى تقدم لعمله المحكوم عليه بالتواضع والفشل قبل تنفيذه .

ولم يكن إبراهيم بن المدبر (ـ ٢٧٠هـ) بعيدا عن هذا الاتجاه المهيىء الذى ابتدأه بشر بن المعتمر ـ كما تقدم ـ وأكده أبو هلال ، كما رأينا ـ حيث اقتربت عبارته من عبارة بشر وتوافقت معها عبارة أبى هلال وذلك بقوله « ارتصد لكتابك[1] فراغ قلبك وساعة نشاطك ، فتجد ما يمتنع عليك بالكد والتكلف »[2] مشيرا بذلك إلى أهمية التهيؤ النفسى ، ولكنه مالبث أن أضاف إلى ذلك « فكرة القوى النفسية النشطة » التى تعزز هذا التهيؤ ، وهى قوى « الرغبة الملحة » فى الإبداع و « الغضب المحرض عليه » والطلاب الدافع إليه ، فرحا كان أو حزنا ، سعادة كان أو تعاسة ، وذلك بقوله « إن سماحة النفس بمكنونها وجود الأذهان بمخزونها إنما هو مع الشهوة المفرطة فى الشعر ، والمحبة الغالبة فيه أو الغضب الباعث منه على ذلك وقيل لبعضهم : لم لا تقول الشعر ؟ قال : كيف أقوله وأنا لا

(١) يقصد العمل الأدبى .

(٢) الرسالة العذراء صـ٢٤٠ ضمن مجموعة رسائل البلغاء تحقيق محمد كرد على لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٤٦.

أغضب ولا أطرب !. »[1] فمن البين أن هذا النوع من الاستعداد أو التهيّؤ النفسى يتمثل فى فراغ قلب الأديب ،وفى تحرره مما يشغله من شواغل لا تتصل بالمعنى المراد التعبيرعنه ، وفى ضرورة الترقب النفسى الذاتى لهذه القوة وترويضها على القول واستنهاضها .

ويمكن أن نلاحظ الشبه بين كلام ابن المدبر وكلام الجاحظ الذى تحدث عن الاستعداد النفسى بما سماه هو « صرف الوهم » أو تركيز الشعور النفسى فى المعنى المختار ،قبل الشروع فى تنفيذه وصياغته فى القالب الشعرى ، فقد قال « وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال ، وكأنه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة وإجالة فكرة ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر أو يحدو ببعير ، أو عند المقارعة ، والمناقلة ، أو عند صراخ فى حرب . فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذى إليه يقصد ، فتأتيه المعانى أرسالا وتنثال الألفاظ انثيالا »[1] فالجاحظ يقصد أن الشاعر العربى القديم والمعاصر له – رغم وصف شعره بأنه « شعر بديهة وارتجال – يتعرض لحالة نفسية تأملية تتمثل فى صرف وهمه أو تركز ذهنه وتوجيه نفسه إلى المعنى المراد تناوله عن إرادة وتحكم وقصد ، فينتج عن ذلك استحضار المعانى وتولدها وانثيال الألفاظ وتواليها فى سهولة ويسر .

وينضاف إلى هذه القوى النشطة قوة شديدة الفاعلية والتأثير ، هى نتيجة طبيعية لهذه القوى مجتمعة أو منفردة ، وهى قوة تتصل دون شك بنفس الأديب ، عرض لها النقاد العرب القدامى ووقفوا عندها بالدراسة والفحص ، بنظرات ليست بعيدة كثيرا عن الدراسات النفسية والنقدية

---

(١) البيان والتبيين ٣/٢٨

الحديثة لعنصر نفسى يتدخل فى تنفيذ الإبداع الأدبى والفنى هو عنصر الإلهام : Insipration[1] .

والحق أن هذه التسمية ظهرت أول ما ظهرت على يد الفيلسوف اليونانى سقراط : Socrates عندما عرض للإلهام فى موضع الإشادة بالقدرة الفنية المؤثرة التى تمتع بها المنشد اليونانى أيون : Ion فقد كان هذا المنشد بارعا فى إنشاد قصائد الشاعر اليونانى هوميروس Homerous ولم تكن براعته نتيجة تعليم أو اكتساب أو بسبب تدريب وغير ذلك ـ بل هى نتيجة « موهبة » مصدرها الإلهام[2]. يقول سقراط واصفا حالة أيون ومحددا سببها « إنى أرى ذلك يا أيون وسوف أمضى لأفسر لك ما أتصور أنه علة ذلك ، فالموهبة التى تملكها ـ موهبة الحديث عن هوميروس بطريقة بارعة ـ ليست فنا ولكنها ـ كما قلت منذ هنيهة ـ من الإلهام فهناك قوة إلهية تحركك »[3] . ويعزز ظهوره هذه التسمية (إلهام) أيضا على يده حديثه عن طبيعة الشعراء الذين يصدرون شعرهم عن غيبوبة أو إلهام، ف « كل الشعراء المجيدين ، سواء أكانوا من شعراء الملاحم أم من الشعراء الغنائيين لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون[4] » كما يعززها مقارنة الشعراء الغنائيين براقصات « كوريبانت » على أساس غياب كل منهما عن وعيه أثناء العمل . « وكما أن راقصات كوريبانت حين يرقصن وهن فى غير وعيهن ، كذلك

---

(١) الإلهام : بمعنى تنفس فى Insipration أو هو النفخ على : Afflutus

(٢) ك.ك. روثفن قضايا النقد الأدبى ترجمة د/عبد الجبار المطلبى/بغداد ط(١) ١٩٨٩ صـ١٢٢

(٣) د/لويس عوض نصوص النقد الأدبى اليونان دار المعارف – القاهرة ١٩٦٥ صـ١٨

(٤) السابق صـ١٩ .

الشعراء الغنائيون لا يملكون وعيهم وهم ينشئون أغانيهم الجميلة ،بل تسيطر عليهم الموسيقى والوزن ، فيوحى إليهم وينجذبون. فالشاعر كائن لطيف مجنح مقدس وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب عن وعيه ، ولا يبقى فيه رشد ، فإذا لم يبلغ هذه الحالة فهو بغير حول وهو عاجز عن التفوه بتنبؤاته[1] » .

وإذا كان سقراط ـ كما سبق ـ لم يوضح طبيعة الإلهام بالشكل الكاف ، فإن تلميذه أفلاطون Platon تولى ذلك على لسان أستاذه أيضا ولكن فى محاورة Phaedrus التى عالج فيها موضوع الحب وأشاد بالشعر وعواطف الإنسان العليا ، التى « تقترن كلها بنوع من النشوة التى تطغى على العقل nania. وفى هذه النشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف الٰهى »[2] . فهى إذن نشوة إلٰهية يصدر عنها « الإلهام الشعرى » يقول « حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة فإنه يوقظها ويسمو بها ... أما ذلك الذى حُرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ثم يجترىء على الاقتراب من أبواب الشعر وهما أن الصنعة تكفى لخلق الشعر ـ فإنه لن يكون سوى شاعرٍ ناقص ،لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائما لا إشراق فيه إذا ما قورن بشعر الملهم[3] ».ومعنى هذا أن الإبداع الأدبى ليس مستقلا عن هذه القوة المنشطة ، فهو مظهر لها ومسبب عنها ، فهو إذن « لا يخرج عن كونه ثمرة من الإلهام ، أو الجنون الإلهى ،وأن الفنان بالتالى إنما هو ذلك

---

(١) السابق صـ١٩ .

(٢) السابق صـ١٩

(٣) النقد الأدبى الحديث صـ٢٢ .

(٤) السابق صـ٢٢،٢٣ ومحاورة فيدروس صـ٣٤٨

الشخص الموهوب، الذى اختصته الآلهة بنعمة الوحى والإلهام»[1]. ويؤيد ذلك قول أفلاطون إن «الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر دون أن يُلهم فيفقد صوابه وعقله، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب ... إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم»[2].

وقد أيدت الأفلاطونية الجديدة Platonism أفكار أفلاطون عن وظيفة الإلهام تأييدا جعل فكرة تسود بين الناس هى أن «الفنان موجود غير عادى، قد حباه الله ملكه الإبداع الفنى، التى تكسب كل ما تلمسه طابع السحر والسر والإعجاز[3]» وأن الأعمال الفنية: «ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس»[4].

وقد أسهم الرومانانتيكيون فى استمرار هذه الفكرة وتواصلها، بأن قدموا لنا الفنان بصورة الرجل الملهم، الذى يتمتع بعاطفة مشبوبة وحس مرهف وحدس لماح وبصيرة حادة وإدراك نفاذ وقدرة هائلة على الابتكار[5] وصور - بسبب ذلك - الفنان الرومانتيكى الإبدع الفنى بصورة «الإلهام المفاجىء أو الانجذاب الدينى أو الوجد الصوفى أو الوحى الإلهى» فيذكر لنا الشاعر الفرنسى لامارتين Lamarten «إننى لا أفكر

---

(١) د/زكريا إبراهيم: مشكلة الفن. مكتبة مصر - ص١١٧ وقد زعم أفلاطون فى محاورة أيون: أن شاعرا خامل الذكر يستطيع أن ينشىء شعرا ممتازا إذا أُلهم، وأن الشاعر المبدع لا يستطيع أن ينظم شعرا له قيمة إذا خانه الإلهام، د/مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب - مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤ ص٢٣٥

(٢) مشكلة الفن ص١٣٧.

(٣) مشكلة الفن ص١١٧.

(٤) السابق ص١١٧

(٥) السابق ص١١٨.

على الإطلاق ،وإنما أفكارى هى التى تفكر لى[1] » ويقول الشاعر الفرنسى شاتو بريان Satoperian « إننى لأستلقى على سريرى وأغمض عينى تماما ولا أقوم بأى مجهود ، بل أدع التأثيرات تتتابع فوق شاشة عقلى دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق ، وهكذا أنظرى إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون فى باطنى ، إنه الحلم أو قل إنه اللاشعور[2] » . وفى هذا المجرى قيل إن الفيلسوف الألمانى جوته Goethe كتب قصة « آلام فرتز » بغير أن يبذل أى جهد شعورى ، اللهم إلا جهد الإنصات إلى هواجسه الباطنية ،وروى عن الشاعر الإنجليزى كولردج Coleridge أنه كتب قصيدته الشهيرة « كوبلاخان » Khubla Khan أثناء نومه كما لو كان مسحورا .

ونخلص من جميع هذه الأفكار ـ وغيرها ـ إلى حقيقة يعتد بها فى مجال النقد الأدبى والفنى وهى : أنه ليس ثمة فن عظيم بدون إلهام مفاجىء ، وأن الفنان حينما يهبط عليه الوحى أو الإلهام المفاجىء يصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة ، على نحو ما يوضح ذلك كل من جوته : Goethe ونتشه ، netche فى كتابه هاهو ذا الإنسان : Ecce Home[3] .

(١) السابق صـ ١٢٠

(٢) السابق ١٢٣ .

(٣) مشكلة الفن صـ ١١٨

ويعزز هذه التفسيرات أقوال أحد الباحثين المعاصرين مؤخرا « حقا إن الإلهام تعبير عن وجود شيء خارج الأديب ينفخ حيث يشاء ،ويعتقد أن كل أديب نفخ عليه بهذه الطريقة . وإن الإلهام أيضا تعبير عن قوى شديدة خارج سلطان الأديب[1] » وهذه القوى : « إماموغلة فى أغوار عقله ، أو فى عقل كائن من الكائنات الخارقة للطبيعة[2] » ونخلص من هذه الأقوال إلى أن الإلهام فى اعتقاده ذو طبيعة ثنائية ،من حيث كونه أمرا داخليا تتولى تشكيله نفس المبدع إلى جانب كونه أمرا خارجيا تثيره وسائل خارجية من صوتية وبصرية وشمّيّة ولمسية وغير ذلك .

وعلى الرغم من معقولية « الطبيعة الثنائية » للإلهام وقبول باحثين كثيرين لهذه الثنائية ،لكن باحثى علم النفس الأدبى والفنى ركزوا على أحادية الإلهام ،موضحين أنه « رسائل من اللاوعى إلى العقل الواعى[3] » مستندين فى ذلك إلى فكرة فرويد Freud عن العقل البشرى الذى « يرمز به إلى الوعى بأنه مكان نظيف مضاء إضاءة حسنة ومبنى على سرداب مظلم ، حيث يسكن اللاوعى وتحدث لحظات الإلهام حينما تطلق من اللاوعى[4] » .

ومعنى هذا أن التجارب الأدبية التى فسرها نقاد الأدب بأنها إملاء من قوى خارجية خارقة ،صارت تُفَسَّر الآن على أيدى باحثى علم النفس بأنها « دفقات من اللاوعى فى الوعى » . ولكنهم من جهة أخرى رأوا أن الإلهام

---

(١) ك.ك. روثفن : K.K. Ruthven قضايا فى النقد الأدبى Critical Assuimptions ١٩٧٩ ، ترجمة د/عبد الجبار المطلبى بغداد ط(١) ١٩٨٩ صـ١١٢

(٢) السابق صـ١١٢

(٣) السابق صـ١١٢

(٤) السابق صـ١٣٦ ، ١٣٧

يمد الأديب بالموضوع أو المضمون . وهو أمر أفاد منه الشعراء النقاد ، إذ بيّنوا أن الإلهام يمد الشاعر « بإيقاعات لا لفظ لها » فى رأى الناقد الشاعر الفرنسى بول فاليرى[1] Valery ،وعلى نحو ما قرر الناقد الشاعر الإنجليزى توماس إليوت : T.s.Eliot « إن إيقاعا قد يحدث ولادة الفكر والصورة »[2]. فالإلهام بناء على كل ما تقدم : قوة خارقة خارجية داخلية ، وهو إرادة عليا أسمى من إرادة الإنسان[3] ، كان يبتهل إليه الشعراء قديما بشكل سلبى فما الشعر الصادر عن هذا الشاعر أو ذاك إلا من « إبداع ربّة الشعر »[4]. كما اعتقدوا فى العصر اليونانى برأى أفلاطون ، وفى عصر النهضة على نحو ما يظهر فى « فردوس » دانتى فقد تضرّع دانتى إلى الإله الإغريقى « أبو للون » أن يلهمه برغم إيمانه بالمسيحية[4] .

وقد بحث النقاد العرب القدامى « حالة الشاعر قبل صوغ الشعر » بنظرات تقترب بشدة من نظرات اليونانيين فى قوة الإلهام القادرة على تشكيل الشعر ، ذلك أنهم – النقاد العرب – تناولوا قوة نشطة تفجر طاقة « الإبداع » عند الشاعر بعد أن تتم تهيئة نفسه بالإعداد أو التحضير – كما سبق[6] – لتكون نفسه أكثر قابلية للإنتاج ، وأشد رغبة فى الإبداع.

---

(١) السابق ص ١٣٧

(٢) السابق ص١٣٧

(٣) معجم مصطلحات الأدب ص٢٥٣٤

(٤) الابتهال إلى القوة الخارقة أو الإلهام من مواضعات الشعر الملحمى منذ أقدم العصور ، ولذلك كان هو ميروس يناشد ربه الشعر أن تلهمه (المرجع السابق ص٢٥٣) وكان الشاعر الإغريقى بندار Pindar يقول : تنبأى ياربة الشعر وسأكون مترجمك (ص٢٢ من قضايا النقد الأدبى لروثفن)

(٥) معجم مصطلحات الأدب ص٢٥٣.

(٦) انظر ص١٨ وما بعدها من هذا المبحث .

وقد أطلقوا على هذه القوة أوصاف « التيطان » و « الوحى » و « الإلهام » ، لأنها تمكن الشاعر من أن يأتى بالقول الجميل المعجز الذى لا يستطيعه كل أحد .وتبصره بأمور لا يقدر عليها إلا الشياطين والجن . ومن هنا ربط العرب كما يقول الجاحظ ـ بين لفظ « الشياطين أو الجن » والقوة الخفية الخارقة ، التى تفجّر طاقة الإبداع ، فنحن ـ كما زعموا ـ « دون الشيطان والجن فى صدق الحس ونفوذ البصر[1] » .ولذلك فإن أى تأثير يحدثه الشعر فى نفس الملتقى ـ يكون مرجعه لا إلى الشاعر بل إلى الجنى أو الشيطان الملازم له الموحى إليه ، الذى يقول الشعر أولا ثم يلقيه إلى الشاعر فيصدره إلى الناس. وهذه « الفكرة » يسجلها لنا الجاحظ بقوله : « إنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر »[2] ويؤكدها الثعالبى (ـ ٤٢٩هـ) بقوله : «وكانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر ، وتلقنها إياه ، وتعينها عليه ، وتدعى أن مع كل فحل منهم شيطانا يقول الشعر على لسانه[3] » . كما يؤكد تلك الفكرة مرة أخرى – تحديد أسماء شياطين الشعراء ، فاسم شيطان الأعشى «مِسْحل» ، واسم شيطان الفرزدق « عمرو » ، واسم شيطان بشار « شِنِقْناق » ، وشيطان امرىء القيس اسمه « لافظ بن لاحظ »[4] ، واسم شيطان النابغة هادر[5] ، وشيطان عبيد بن

(١) الحيوان تحقيق/هارون طبعة الحلبى ١٩٣٨ ٤/ ٩١.

(٢) الحيوان ٦/ ٢٢٥

(٣) ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٦٥ صـ٧٠ والحيوان ٦/ ٢٢٦

(٤) السابق ٦/ ٢٢٦

(٥) أبو زيد القرشى ، جمهرة أشعار العرب ، تحقيق على محمد البجاوى ، لجنة البيان العربى ١٩٦٧ ١/ ٤٨

الأبرص « هبيد »[1] . وتفيد هذه الأقوال وغيرها كثير أن جودة الشعر وإبداعه وروعته وراءها ملهم يلهم الشاعر ، أو وحى يوحى إليه ،على نحو ما يذهب إلى ذلك بعض النقاد والشعراء فى الجاهلية وفى الإسلام ، فالكميت مثلا حينما سمع قول ذى الرمة :[2]

أعاذلَ قد أكثرت من قول قائل وعَيْبٌ على ذى الودّ لومُ العواذلِ

قال « هذا والله مُلهم ،وما عِنْمُ بدوىّ بدقائق الفطنة وذخائر كنز العقل المعدّ لذوى الألباب! أحسن ثم أحسن »[3] ويؤيد ذلك ما ذكره المفضل الضبىّ عن الطرماح بن حكيم « إذا ركب الطرماح الهيجاء فكأنه يوحى إليه »[4] ، وما أشار إليه أبو العلاء المعرى بقوله :[5]

وقد كان أربابُ الفصاحة كلما رأوا حَسَنا عدّوه من صنعة الجنِّ

وقد علل القدماء لجمال النثر الفنى وروعته ، فأرجعوا ذلك إلى « قوة خارقة » أيضا وليس إلى الناثر ،وعينوا هذه القوة بأنه شيطان يلهم الناثر ويوحى إليه ، ومن ثم لم تكن خطب « عبد الله بن زيد » وكتاباته النثرية الرائعة إلا بسبب ملازمة شيطان النثر له ، وكذلك الأمر بالنسبة « لسجع الكهان » الذى يتسم بالإيقاع الجمالى المؤثر . فمنشئوه من الكهان والعرافين والمتنبئين فى الجاهلية كانوا يردون جمال إيقاعه وقوة أسلوبه إلى

---

(١) السابق ط/٤٧

(٢) السابق ١/٤٥

(٣) ديوان ذى الرمة ، المكتب الإسلامى بيروت ١٩٦٤ ص٣٧ .

(٤) الأغانى : ٧/١٨

(٥) السابق ١٢/٤٣

(٦) شروح سقط الزند : لجنة إحياء آثار أبى العلاء ،دار الكتب القاهرة ١٩٤٥ - ٢/٩١٧ .

«الجن»، فكما قال الجاحظ كان مع كل واحد من أصحاب «السجع» رئيس من الجن، مثل خازى جهينة، ومثل شق وسطيح وعزّى سلمة وأشباههم، كانوا يتكهنون ويحكمون الأسجاع»[1].

وعلى أية حال، سواء أكانت هذه القوة الخارقة خارجية أو داخنية. وسواء أكان محركها جنى أو شيطان أو إلهام، فإن نفس الشاعر تكون حال التحضير والتهيؤ، حافلة بالحركة، موّارةً بالقلق، خاضعة للتوتّر الفنى، الذى يسلم الشاعر أو الناثر إلى مرحلة نفسية تالية، يتم خلالها بناء القصيدة أو بناء القطعة النثرية ...

والمحقق أن النقاد العرب القدامى - كما تبين - قد عنوا بفحص قوى التحضير والتهيّؤ النفسى، ليس باعتبار أنها «قوى سلبية» منتظرة باستسلام لنفخ روح أو لتلقين شيطان أو لهبوط إلهام ونزول وحى، بل باعتبارها «قوى إيجابية» غير منتظرة بهذا الوصف السابق لأن انتظارها يحتوى على حركة متوثبة ساعية إلى تلك القوة الخارقة، ولذلك يبحث الشاعر والناثر عنها فى مختلف الصور المكانية والمشاعر النفسية، أملا فى الالتقاء معها والتوحد بها، لتعينه على تشكيل المعنى الذى قصد إليه من قبل.

وقد بحث ابن قتيبة (- ٢٧٦هـ) هذه القوة الخارقة من حيث الدوافع التى تستدعيها أو تستجلبها. وعلى الرغم من أنه لم يسمّها بهذه التسمية أو بتسمية أخرى كالإلهام أو الوحى لكن تحليلاته كانت تتجه إليها وتوحى بها، ويقول: «وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريّضه»[2]

(١) البيان والتبين ٢٨٩/١، ٢٩٠

(٢) الشعر والشعراء تحقيق أحمد شاكر دار التراث العربى بمصر ١٩٦٧ ص٨٦

ويقول : « وللشعر أوقات يسرع فيه أتيُّه ويسمح فيها أبيُّه منها : أول الليل قبل تغشى الكرى ، ومنها : صدر النهار قبل الغذاء ، ومنها يوم شرب الدواء ، ومنها : الخلوة فى الحبس والمسير .[1] » ويذكر ابن قتيبة أن الشاعر الأموى عبد الرحمن بن كثير سُئل عن حالته إذا عَسُر عليه قول الشعر . فقال : « أطوف فى الرباع المخلية ، والرياض المعشبة ، فيسهل علىَّ أرصنه ، ويسرع إلىَّ أحسنه[2] » ، وأن أرطاة بن سهية عندما سأله عبد الملك بن مروان عن إمكان قول الشعر فى مجلسه الآن ـ قال : « كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب ،وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه »[3]، وأن الفرزدق أشار إلى ضرورة وجود الدافع لينشىء قصائده وذلك بقوله : « أنا أشعر تميم ، وربما أتت علىَّ ساعة ، ونزْع ضرس أسهل علىّ من قول بيت[4] » .

وتشير هذه النصوص إلى أن ثمة قوى خارقة تنشط بأوقات وفترات زمنية وبوسائل طبيعية وبأحوال نفسية ـ تعين الشعراء وتساعدهم فى صياغة المعانى بشكل فنى ، بشرط أن تكون نفوسهم قد تهيأت واستعدت من قبل . وفى حالة توارى هذه القوى واختفائها ، واستعصائها ـ يجب على الشاعر ألا ييأس فيعمد إلى « ترويض » هذه القوى قصدا إلى توحده بها ، إما بالطواف وكثرة التنقل فى الأماكن المختلفة ، وإما باحتساء الشراب ، وإما بالخضوع إلى إحساسىْ الغضب والطرب ، فحينئذ تهبط هذه القوى عليه وتمده بالمعانى أو تفجرها فى

(١) السابق صـ٨٧

(٢) السابق صـ٨٦ ، والأغانى ١٢/١١ ، ١٢٥

(٣) الشعر والشعراء صـ٨٦ والأغانى ١٢٥/١١

(٤) الشعر والشعراء صـ٨٧

نفسه لتظهر فى صياغة واضحة لا غموض فيها ولا اضطراب .

إن هذه القوى ليست إلا « الإلهام » الذى يحتاج إليه الشاعر ، ويراه بمثابة الفرصة التى تسقط « الأفكار مدرارا على عقل المبدع ، وكأن هناك كائنا آخر يمده بخيط رفيع من تلك الأفكار والتصورات »[1] » .

كما تشير هذه النصوص إلى طبيعة قوة الإلهام ، وكيف أنها لا تتأتى للشاعر بسهولة ولا تدفع إليه بالأفكار والمعانى إلا بعد إعداد نفسه وتحضيرها على النحو الذى سبق ، انتظارا لبزوغ تلك القوة المدهشة « التى يجد فيها المبدع ضالته[2] » .

وتأسيسا على ذلك فإن نفس الأديب لكى تحصل على تلك القوة — لاينبغى أن تكون بعيدة عن « مركز الموضوع أو الغرض » المراد التعبير عنه ، بمعنى أن الأديب ينبغى عليه أن يكون مدركا لهدف معاناته وحيرته وسعيه وطوافه وقلقه ، وأن يكون بصيرا بحاجته إلى « الحافز » أو المثير الذى يحقق لفنه الرقى والاكتمال .

والحق أن هذا ما أراده النقاد القدامى حين « تناولوا قلق الفرزدق » ومعاناته ومحاولته التغلب على « صعوبة القول الشعرى » أحيانا ، التى هى أشد من صعوبة نزع الضرس ، وحين عرضوا لكثيّر فى طوافه بحثا عن الشىء المتأبى عليه ، ولأرطاة بن سهية فى استعانته بمختلف المثيرات أملا فى تسهيل عملية الإبداع . ومن ثم يمكن أن نستنبط دليلا على أن المبدع ليس جاهلا بطبيعة قوة الإلهام ووظيفتها وليس مجرد مستقبل منتظر خامل

---

(١) الحسين الحايل ، الخيال أداة الإبداع ، مكتبة المعارف – الرباط ط(١) صـ٨٨
(٢) السابق صـ٨٨

الفكرة قد تأتى أو لا تأتى ، بل هو يعمد إلى التهيئة ، ويسعى إلى تلك القوة المدهشة ، التى تسمح لذلك الفيض المتوقع أن ينهال على نفسه وعقله بمختلف الأفكار والأساليب والصور .

وقد أكد النقاد فى ضوء اعتقادهم وإيمانهم بوعى المبدع بطبيعة الإلهام، على ضرورة سعيه وبحثه بين الأشياء وفيها ، وتأمله موجوذات الكون من بشر وحيوان وجماد وطبيعة صامتة ومتحركة ، وذلك بغرض الإمساك بلحظة الإلهام المدهشة التى تحوم حوله . إنها موجودة ، طول الوقت ولكنها لن تكون فى متناول يده ، ولن يكون بإمكانه امتلاكها إلا بالمتابعة « الخارجية » المتمثلة فى مختلف الصور البيئية الرديئة والحسنة ، والمتابعة « الداخلية » المتعينة فى الحالة الوجدانية ، والمشكلة من أحاسيس الغضب والقهر والرضا والطرب ، وغير ذلك من الأحاسيس والآليات النفسية .

وإذا عدنا مرة أخرى إلى نصى بشر بن المعتمر ، وإبراهيم بن المدبر[1] — فإننا ندرك أن تلك القوة ليست إلا إجابة النفس وعثورها على ما امتنع عليها وراوغها ، وميلها لرغبة صاحبها فى إصدار العمل وصوغه . وبعبارة أخرى : إن تدخل الإلهام فى عملية الإبداع تنشأ عنه بالضرورة استجابة نفسية فورية تتمثل فى تنفيذ العمل الإبداعى ، من شعر ونثر بصورة لغوية راقية تؤثر — ضرورة — فى المتلقى ، بحسن وقعها على أذنه ، وبتأثيرها فى نفسه .

---

(١) انظر الصفحات ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ من هذا المبحث

ثانيا : قوة الموهبة :

ولكن « التهيئة النفسية » المعززة بـ « الإلهام » ليست كافية لإنتاج قصيدة أو قطعة نثرية جيدة، إذ تقضى جودتها تدخل قوى لصيقة بنفس الأديب تشكل موهبته أو عبقريته الفنية : genius أو ملكته الكامنة فى نفسه ، التى تعنى « الاستعداد الخارق الذى يمكنه من ابتداع أشياء تبدو فوق طاقة غيره من البشر »[1]. وتنحصر هذه القوى فى رأى على بن عبد العزيز الجرجانى (ـ ٣٩٢هـ) فى أربع قوى هى « الطبع ، و الرواية ، والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان »[2] .

إن هذه القوى التى تتألف منها موهبة الأديب أو عبقريته ليست إلا دوافع نشطة، تعمل متآزرة فى نفسه على تنفيذ العمل الإبداعى وتشكيله ، حيث تعينه على تجاوز القدرات العادية لغير الموهوبين، فيتمكن من صنع هذا العمل على نحو متكامل يحقق الهدف منه وهو التأثير فى نفوس المتلقين له . وقد اهتم النقاد كما نرى فى تحليل الجرجانى ــ بكل قوة من هذه القوى من حيث طبيعتها وإمكاناتها ووظيفتها وصلتها بالثلاث الأخرى .

أما الطبع فكما تحدده المعاجم هو « الخليقة والطبيعة والسجية والجبلة التى جبل وفطر عليها الإنسان والشاعر المطبوع : هو الذى ينظم الشعر

(١) معجم مصطلحات الأدب صـ١٨٧، ١٨٩

(٢) الوساطة بين المتنبى وخصومه تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى المكتبة العصرية بيروت صـ١٥

بدون تكلف أو استناد إلى قاعدة أو معرفة عروض[1]». فالطبع فى ضوء هذا التحديد : قوة فطرية خلق بها الإنسان وهو موهبة نفسية داخلية تجعل الشاعر قادرا على صوغ معانيه وأغراضه المتنوعة بسهولة ويُسر بلا تكلف للقول ولا تصنع فيه. والشاعر حينئذ لا يكون واعيا بمصطلحات نظامه الفنى التى هى : وحدة الوزن ووحدة القافية ووحدة الروى، ولكنه يحس بضرورة المحافظة عليها وعدم الإخلال بها .

ولكن « الطبع » إلى جانب ذلك ـ كما تحدد المعاجم أيضا : « قوة واعية » بتلك المصطلحات ، وهو قوة متعمدة إرادية تصوغ المعانى المختلفة وتنميها بالتصوير والتشكيل فهو : صنعة الشيء والصياغة والتصوير ، فالإنسان « طبع الدرهم والسيف بمعنى ضربه [2] » ، وطبع الشيء وصورة فى صورة ما[3] » وهذا يعنى أن نفس الشاعر تشتمل على ثنائية الفطرة والوعى ، فالفطرة قوة غامضة تعتبر مرحلة أولى لجهات الإدراك المختلفة من « سمع ، وبصر ، وشم ، وذوق ، ولمس » والوعى : قوة إرادية أو قصديّة صانعة تنظم قوة الفطرة وتمدها بالقدرة على التعبير والتصوير .

ويدعو اشتمال الطبع على هذه « الثنائية » ـ إلى القول بأن عملية صوغ الشعر العربى القديم ـ قبل مذهب الصنعة[4] ، رغم وصفه بالطبع

(١) الزمخشرى : أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرحيم محمود ، دار إحياء الكتب العربية ـ مصر ١٩٥٣ ط١ ص٣٧٥ والفيروز آبادى ، القاموس المحيط طبعةالحلبيبمصر ٦٠/٣ : وابن منظور ، لسان العرب ، دار لسان العرب/بيروت ١٩٧٤ ٥٦٧/٢

(٢) أساس البلاغة ص٢٧٥

(٣) السابق العرب ٥٦٧/٢

(٤) زعيم هذا المذهب : أوس بن حجر وتلميذاه : زهير بن أبى سلمى والحطيئة .

العفوى ـ لا يخلو من إعداد أو تحضير تنهض بها نفوس الشعراء .

وقد أفاض النقاد العرب منذ نهاية القرن الثانى الهجرى فى الكلام عن قوة الطبع أو الموهبة ـ فنبه إليها محمد بن سلام الجمحى (ـ ٢٣١ أو٢٣٢هـ)، حين جعلها أساس التمييز بين شاعر وآخر ،وحين قدم النابغة على غيره من الشعراء ، لخلو شعره من التكلف الذى يناقض الطبع، يقول « كأن شعره كلام ليس فيه تكلف » ومن ثم جاء شعره سهل المخرج سليم المطلب[1] .

وقد تناول الآمدى هذه القوة دون أن يسميها ، وذلك فى موضع تسجيل آراء البحتريين فى أن أشعار العلماء لم تكن جيدة بسبب علمهم ، ولكن بسبب أمر آخر غير العلم ، مفيدا بذلك أنهم يحصرون هذا السبب فى الطبع أو الموهبة الفنية ، قال « صاحب البحترى : فقد كان الخليل بن أحمد عالما شاعرا ، وكان الأصمعى عالما شاعرا ، وكان الكسائى ، كذلك ، وكان خلف الأحمر أشعر العلماء . وما بلغ بهم العلم طبقة من كان فى زمانهم من الشعراء غير العلماء ، فقد كان التجويد فى الشعر ليس علته العلم ، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم »[2] .

على حين وجدنا[3] على بن عبد العزيز الجرجانى يذكر الطبع صراحة باعتباره قوة ضرورية للشاعر تضاف إليها قوى أخرى هى : الذكاء والرواية والدربة التى تعتبر جميعا « عامة فى جنس البشر ، لا تخصص لها بالأعصار

(١) طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود محمد شاكر ٥٦/١ وانظر د/ زغلول سلام تاريخ النقد الأدبى والبلاغة صـ٩٧

(٢) الموازنة بين أبى تمام والبحترى تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر (١٩٦١ - ١٩٦٥) ٢٥/١ وتحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، المسيرة ، بيروت ٨٧ صـ٣٥

(٣) انظر صـ٢٧ من هذا المبحث

ولا يتصف بها دهر دون دهر[1]» . كما يشير إلى أن قوة الطبع ليست حاسمة أو ليست الوحيدة فى البناء الجمالى للشعر أو النثر ، إذ لابد من أن يتدخل الفكر أو العقل إلى جانب هذه القوة لتحقيق هذا البناء . قال فى موضع حديثه عن الطبع عند العرب والشاعر العربى : « وكان الشعر أحد أقسام منطقها ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب ويفرد بزيادة عناية ، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة وانضاف إليها التعمل والصنعة ــ خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا[2] » .

فإذا كان هذا هو مفهوم الطبع عند الجرجانى « موهبة + تفكير صنعة » فكيف يمكن قبول الرأى القائل بأن الجرجانى لم تكن لديه فكرة واضحة عن طبيعة الطبع ، فقد عمد بعض الباحثين إلى النيل من فكرة الجرجانى هنا باعتبارها ناقصة التحليل قال : « وظاهر أن بناء الجمال الشعرى على عنصر الطبع وتحكيم هذه الفكرة فى الفصل بين الشعراء ــ كما فعل الجرجانى ــ لا يشفى غله الباحث الحديث فى الموضوع ، فإن من الشعر ما يجيء نتيجة جهد عقلى وذهنى ، ويكون على قدر هذا الجهد وقع خاص فى بعض النفوس على الأقل ، شريطة ألا يثقل الجهد كأهل الصناعة ، فلا تتكشف ملامحها لسامعها وقارئها إلا بعد عناء فى الفهم كبير[3] .

وقد أعطى ضياء الدين بين الأثير (ــ ٦٣٧هـ) الأهمية الكبيرة لهذه القوة حين أسس نجاح « آلات » صناعة الشعر والنثر على قوة الطبع ، فالله تعالى

(١) الوساطة صـ١٦

(٢) السابق صـ١٨

(٣) محمد أحمد خلف الله والموهبة الشعرية مجلة الثقافة المصرية العدد ٣٧٨ مارس ١٩٤٦ صـ١٣ .

ركب » فى الإنسان طبعا[1] » « ومتى لم يكن ثم طبع فإنه لا تغنى تلك الآلات شيئا »[2] ويؤكد اهتمامه بها بحديثه عن تعدد الطباع فى العلوم وفى الشعر والنثر .

ولكن معاصره حازما القرطاجنى (ـ ٦٨٤هـ) عرف هذه القوة ووضح وظيفتها فى صوغ الشعر صياغة فنية ، وذلك فى موضع تناوله صناعة النظم أو الشعر قال : « النظم صناعة آلتها الطبع . والطبع هو استكمال النفس فى فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التى من شأن الكلام الشعرى أن ينحى به نحوها ، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام عملا »[3] .

ويستنبط من جميع هذه التحديدات ـ وغيرها ـ للطبع أنه قوة فطرية تنطوى عليها نفس الأديب تعينه على الوعى بالمعنى الذى اختاره ، واللغة التى تناسبه ، خاصة إذا رفدت الطبع روافد ثقافية متنوعة : « منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان[4]» هذه الروافد ما هى إلا مكتسبات معرفية ينبغى أن يكتسبها طبع الشاعر ، لكى تكون له الفاعلية والتأثير ، خاصة إذا كان الطبع ـ مؤيدا بقوى نفسية مؤثرة تنضاف إليه عند نظم الشعر ، وهى كما سبق تحديدها عند الجرجانى[5] : « الرواية والذكاء ، والدربة » .

(١) المثل السائر : ٤٣/١ والجامع الكبير فى صناعة المنظوم والمنثور تحقيق/ جواد وسعيد ـ بغداد ١٩٥٦ صـ٦ والاستدراك : تحقيق د/حفنى شرف الأنجلو المصرية ١٩٥٨ .

(٢) المثل السائر ٤١/١ .

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق : الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت /١٩٨١ صـ١٩٩

(٤) ابن سلام الجمحى ، طبقات فحول الشعراء تحقيق/ محمود شاكر ، المدنى ١٩٧٤ ٥/١

(٥) انظر صـ١٦ من هذا المبحث

فالرواية ـ باعتبارها القوة الثانية من قوى الموهبة تعنى : سعة الاطلاع المؤثر فى قول الشعر ، أو هى الحصيلة الثقافية المتنوعة الخاصة بالعمل الأدبى ، وهى خاصية نفسية ،لأنها تمد الأديب بأحاسيس الثقة وبمشاعر التميز والثبات والاعتداد ، إذ هى تمثل « المادة الخام » أو الركيزة اللغوية لدى الشاعر ، التى يتألف منها معجمه الشعرى ويسعى الأديب [الشاعر ـ الناثر] إلى مزجها بانفعالاته النفسية وإدخالها فى سراديبه الباطنية ، لكى لا تدل على نفسها ، ولئلا تظهر معالمها واضحة فلا يكشف عنها إلا بصعوبة أو بجهد ناقد فذ . ولذلك جاءت عناية النقاد القدامى بهذه القوة على نحو ملح ، لأنها وسيلة الشاعر إلى الوعى وإلى تغذية طبعه . فالشاعر ـ كما يقول ابن رشيق ـ إذا توافرت له الرواية أو الثقافة : « عرف المقاصد ، وسهل عليه مأخذ الكلام ، ولم يصنف به المذهب . وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم . وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته ، كالمقعد يجد فى نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة ، وقد سئل رؤبه بن العجاج عن « الفحل » من الشعراء فقال : هو الراوية ، يريد أنه إذا روى استفحل . قال يونس بن حبيب وإنما ذلك لأنه يجمع إلى جيِّد شعره ـ معرفة جيد غيره فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة . وقال رؤبة فى صفة شاعر :

لقد خشيت أن تكون ساحرا   راويةً مَرًّا ومَـرًّا شاعـــرا

فاستعظم حاله حتى قرنها بالسحر . وقال الأصمعى : « لا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعانى ، وتدور فى مسامعه الألفاظ ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه ، والنسب وأيام

الناس ، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب ، وذكرها بمدح أو ذم »[1] .

فالرواية أو الثقافة المتنوعة الواسعة تقوّى طبع الشاعر أو آلته ، وانعدامها أو ضعفها يُضل هذا الطبع فيتعثر فى وظيفته فلا يتمكن من الوقوف على المعنى المراد ، وربما يهتدى إليه ولكن هذا سيكون من قبيل الصّدفة التى قد لا تتكرر . وربما عجز عن الوصول إلى هذا المعنى رغم مثوله بين يديه ، بسبب ضعف هذه القوة أو الآلة . ومن ثم فإن فحولة هذا الشاعر أو ذاك – مؤسسة على جودة الطبع المزود بالمعرفة الجيدة أو الثقافة الواسعة ، كما قال يونس بن حبيب ، وكما أكد ذلك الأصمعى الذى أسس فاعلية الطبع على إجراءات نفسية ، تتمثل فى استيعابه للأشعار والأخبار والمعانى ودورانها فى سمع الشاعر وترددها فى نفسه . كما تتمثل فى تعزيز إحساسه بالوزن الشعرى بمعرفة علمية لنظامه وتقاليده ، وفى علمه بقواعد النحو لإصلاح لغته ، وفى إحاطته بصراع البشر وتحولاتهم الحضارية للوقوف على التمايز الفردى والجماعى ، فجميع هذه النواحى تجعل الشاعر كمن يقف على أرض صلبة أساسها الإحساس بالثقة والشعور بالاعتداد بالنفس . وهذا الإحساس علة لجودة الشعر وسبب حسنه . وهذا ما جعل حازما القرطاجنى يرى أن (الرواية) قوة فعالة لتكوين الشاعر المجيد . فقال فى معرض تحليله تميز أشعار الشعراء القدامى : « وأنت لا تجد شاعرا مجيدامنهم – إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة فى أنحاء التصاريف البلاغية ، فقد كان كثيّر أخذ الشعر عن جميل وأخذه جميل عن هدبة بن خشرم ، وأخذه هدبة عن بشر بن أبى خازم ، وكان الحطيئة

---

(١) العمدة ١/١٩٧ ، ١٩٨

أخذ علم الشعر عن زهير ، وأخذه زهير عن أوس بن حجر ، وكذلك جميع شعراء العرب المجيدين المشهورين . فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل ، فما ظنك بأهل هذا الزمان بل أية نسبة بين الفريقين فى ذلك؟![1] » فهو يقصد أنّ « الرواية » تقتضى أن يلزم الشاعر الراوى ـ أستاذه ويلتزم بكل ما يقوله ويصدر عنه من أشعار وآراء خاصة بالفن الشعرى . وفى هذا مظهر لقوة تحمل الراوى ، وصبره وضبطه لنفسه من أن تصاب بالملل أو من أن يلحق بها الضجر . وبعبارة أخرى تقتضى الرواية سيطرة على نفسه وتطويعها وتوجيهها إلى مركز الجذب والاهتمام وهو الراوى والراوية معا ، وهذا من شأنه أن يحسّن شعره ويجوّده حين ينزع إلى قول الشعر .

وأما القوة الثالثة فهى « الذكاء » : Inteligence الذى يعنى سرعة الفهم وقوة النقد والاختراع وهو : حذق القول ، وهو : براعة صاحبه فى النقد والتحليل ، وهو قدرة الأديب على الخلق والإبداع[2] . فهى بناء على ذلك : قوة نفسية فعالة .

وتتفق أفكار النقاد القدامى وتلتقى على أهمية قوة الذكاء وضرورتها ، للطبع من حيث أنه يحتاج إليها الشاعر المطبوع ، لأنها قادرة على جعله يدرك المعنى الملائم للتجربة التى يريد التعبير عنها ، كما تجعله قادرا على الانتقاء من القوة السابقة (الرواية) أو « القوة الحافظة » كما وصفها حازم القرطاجنى[3] ، الذى عقد مشابهة بين ناظم الجوهر الذى يختار من

(١) منهاج البلغاء صـ٢٧
(٢) روز غريب / النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى دار الفكر اللبنانى ط (٢) ١٩٨٣ صـ٥٦
(٣) منهاج البلغاء صـ٤٢

مخزنه الجواهر والأحجار المناسبة بوعى وخبرة لينظم العقد ، والشاعر الذى ينتقى بمهارة ألفاظه وصوره المناسبة للمعنى من مخزونه الثقافى . فكما أن قوة الذكاء تجعل الجواهرى عالما بأماكن جواهره المحفوظة ، فيختار منها الجواهر لينظم العقد على نحو من التلاؤم والتناسب ــ فإن هذه القوة توجه الشاعر إلى المخزون من الألفاظ والصور ، فينتقى منها ما يتوافق مع الغرض أو المعنى الذى أقام عليه شعره ، ليجعلها على نحو من دقة الترتيب ودقة النظم ، كما تجعله هذه القوة قادرا على « التمييز » بين العناصر المنتقاة من هذا المخزون المعرفى ، فيفرق بين ما يليق للغرض أو المعنى المراد وما لا يليق ، بين ما يصلح له وما لا يصلح . وقد وصف حازم القرطاجنى هذا الإجراء « بالقوة المائزة » ، « التى يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك وما يصح مما لا يصح[1] » . وهذا يعنى أن القدرة على التمييز بين العناصر ــ ليست إلا خاصية لقوة الذكاء ترتبط فاعليتها بالمادة اللغوية التى تصل إليها أو تقف عليها فى القوة السابقة : قوة « الرواية » .

وما من شك أن قوة الدربة خاصية تتصل بنفس الأديب ، لأنها تعنى تدريبه بوعى وتواصل على إجراء « صياغات » تجريبية لمعان مختلفة فى ضوء الأشعار المجيدة ، وذلك قبل أن يصوغ المعنى الذى اختاره صياغة نهائية . وهذا النوع من التدريب يمنحه الإحساس بالثقة فى قدراته النفسية والعقلية ، ويبث فى نفسه الشعور بالجرأة على ممارسة صياغة المعانى والأغراض ، كما يرفع روحه المعنوية ، خاصة إذا علمنا أن تعرف المرء المبدئ على الشيء قبل مراسه يدفع به إلى إجادته والترقى به .

(١) منهاج البلغاء ص٤٣

ويتأكد لنا الطابع النفسى لهذه القوى الأربع بنصّيْن لكل من أبى هلال العسكرى وابن رشيق ، إذ ينظر أبو هلال فى بعض ما قاله حكيم الهند فى الصحيفة الهندية[1]: «أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة[2]» فيقول معلقا : « وأول آلات البلاغة جودة القريحة وطلاقة اللسان ، وذلك من فعل الله تعالى ، لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه واجتلابه لها[3] » ويثبت قولا لأبى داود يشير فيه إلى أن أساس جودة النثر الخطابى هو : قوى الطبع والدربة والرواية ؛ « رأس الخطابة الطبع وعمودها الدربة ، وجَنَاحُها رواية الكلام ...[4]» .

وأما ابن رشيق فإنه يقول بأسلوب المقابلة التصويرية ، مطورا قول أبى هلال وكاشفا عنه : « البيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع ، وسَمْكه الرواية . وبابه الدربة ، وساكنه المعنى ، ولا خير فى بيت غير مسكون[5]» حيث يرى أن « الطبع » بوصفه قوة نفسية أساسية يماثله القرار أو أرضية المسكن المختارة التى سيقام فوقها البناء ، فبدون قوة الطبع بالمعنى الذى أشرنا إليه ــ لن تكون هناك صياغة شعرية للمعانى يعتد بها ، كما أنه لولا وجود الأرض لما تم بناء أو تشييد . وفى هذا تأكيد من ابن رشيق لطبيعة هذه القوى وقدرتها ؛ إذ هى الأساس الراسخ الذى يبنى فوقه العنصران الأخران : الرواية والدربة . فالرواية تناظر عناصر سَمْك

---

(١) الصناعتين صـ٢٥

(٢) السابق صـ٢٥

(٣) السابق صـ٢٦

(٤) السابق صـ٦٤

(٥) العمدة ١٢١/١ القرار : أرض المسكن والمستقر والسَّمك : السقف أو ما هو أعلى البيت إلى أسفل

البيت وجدرانه وحوائطه وسقفه . فإذا كانت الوظيفة « الأمنية » لهذه العناصر هى تحقيق الأمن وتوفير الإحساس بالأمان لساكن البيت ومَنْ يأوى إليه ، فإن الوظيفة الفنية للرواية تتعين فى مد الشاعر بمختلف المعارف والثقافات اللازمة التى تثبت فى نفسه « إحساس الثقة » ، الذى يعينه على خوض تجربته مع اللغة والصياغة ، حتى يفرغ من إنشاء شعره أو عمله الأدبى .

ولكن البناء الذى شُيِّد بما يشمل من جدران وحوائط وسقف ، سيظل مجرد بناء غير آمن ، لأنه ينقصه عنصر بالغ الأهمية وهو « الباب » ، كما أن نفس الشاعر بما تتضمن من طبع ومخزون ثقافى ـ ستظل مفتقدة وبحاجة إلى قوة هامة هى « الدربة » . ومن البيِّن أن عقد المقابلة أو المشابهة بين « الباب » و« الدربة » تعنى أنه إذا كانت فائدة الباب هى توفير المنفعة للساكن من دخول وخروج واطمئنان وثقة وإحساس بالأمن والأمان ونحوها ـ فإن الدربة والمران والتمرس والتدريب على صوغ المعانى قبل فترة صياغة القصيدة ـ تتيح للشاعر فرصة تواصل الاتصال المباشر بتقاليد الفن الشعرى وأصوله ومفرداته ، فيتولد من ثم إحساس بالثقة بالنفس ، ورغبة فى التخلص من أحاسيس معوقة ، كالرهبة والتردد والخوف التى تتلبس عادة الشعراء الذين لم تتوافر لديهم هذه القوة . كما يتيح له التدريب من جهة أخرى : فرصة الاقتراب الشديد من تلك القوة المحلقة أو الدفينة فى نفسه ، قوة الإلهام التى توقفه على المعانى التى يحتاج إليها الغرض الشعرى الذى اختاره ، ليتم إدخالها إلى المخزون الثقافى ، ثم يستعملها مع غيرها فى تقديم « مخلوق أدبى جديد » قد تشكل بلغة مغايرة عما سبق أن كان عليه فى مجال تدريبه ، لغة ذات كلمات وتراكيب جديدة .

ولكن ثمة عائقا يعترض قوة الطبع الإيجابى الواعى هو « التكلف » وهو عائق يتصل بالنفس اتصالا مباشرا ، لأنه يعنى أن يضغط الأديب بشدة على نفسه ، وأن يتفنن فى إكراهها وإجبارها على « الإبداع » فى حال لا تكون فيها نفسه مستعدة له ، متجاهلا حينئذ دور كل من الرهبة والرغبة فى تحريك النفس وحفزها فـ« النفوس لا تجود بمكنونها ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة[1] »، فى حين أنها « تجود مع الرغبة والمحبة »[2] . ومعنى هذا أن « التكلف » ليس إلا ردعا وقمعا لتلك القوة الإيجابية ، وأنه لا ينتج عنه إلا أثر ضعيف غير مفهوم ، حيث قد أسهم الأديب فى إجهاض المعنى فجاء مشوه الخلقة . فالتكلف فى ضوء هذه الحقيقة يقيم الحواجز والموانع داخل نفس الأديب ، كما يقيمها بين نتاج الأديب وبين النفوس المتلقية التى لن تتقبل التكلف ولن تتأثر به ، فلا تطرب به ولا تحزن منه . ويعزز ذلك قول الجرجانى موضحا طبيعة التكلف « ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نُفْرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن[3] » ففى هذا النص يبين أن « التكلف » مضاد للطبع الصافى ، وهو تصنّع للشعر خال من روح الفن ، فاقد لقوة التأثير الإيجابية ، مثير لنفور المتلقى منه ورغبته عن متابعته .

ويؤيّد ذلك استشهاد الجرجانى بتكلف أبى تمام فقد « حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه فحصل منه على توعير اللفظ

---

(١) الصناعتين صـ١٤١

(٢) السابق صـ١٤١

(٣) الوساطة صـ١٩

فقبح في غير موضع من شعره فقال[1] :

فكأنما هى فى السماع جنادل وكأنما هى فى القلوب كواكبُ

فتعسف ما أمكن ، وتغلغل فى التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع ، فتحمله من كل وجه وتوصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية فاحتمل فيها كل غث ثقيل ، ورصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر والحمل على القريحة ، فإن ظَفَر به فذلك من بعد العناء والمشقة وحين حسره الإعياء ، وأوهن قوته الكلال . وتلك حال لا تَهَشّ فيها النفس للاستماع بحَسَن أو الالتذاذ بمستظرف ، وهذه جريرة التكلف ![2] » . فهو بذلك يوضح فى ضوء هذا البيت « تكلف » أبى تمام ، الذى تشكل من ثلاثة عناصر هى « توعير اللفظ والتشدد فيه إلى درجة الصعوبة » و « توظيف الفن البديعى على نحو متعسف » و « اجتلاب المعانى الغامضة الخفية البعيدة عن الأفهام والأذواق » . فهذا النوع من التكلف يقيّد طبع الشاعر ، ويحول دون تدفقه بالمعانى التى أفاض بها الإلهام قبلئذ فى حالة العزلة الطوعية ، أو الجبرية ، وفى حالة الطواف بمعالم الطبيعة المتنوعة بوجهيها الحسن والردىء . وتنشأ عن هذا التقيد بالضرورة صعوبة إدراك المتلقى لهذا التكلف ، وبالتالى انعدام أو ضعف تأثره بالنص المتكلف ، ومن ثم فلا نتوقع أن تهش النفس له أو تهتز التذاذا به وطربا له ، على نحو ما نجد ذلك أيضا فى قول أبى تمام :[3] .

---

(١) ديوانه : تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف بمصر ١/٢٩

(٢) السابق ص١٩

(٣) ديوانه ص١١٣

يوم أفاض جوى أغاض تعزيا   خاض المدى بخَرَىْ حجاه المزْبِد

فهو « شعر أقل ماء ، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب »[1] على نحو ما يتمثل كذلك فى قوله[2] :

خَشُنْتِ عليه أخت بنى الخُشنْين   وأنجح فيك قول العَاذِلَيْنِ
ألم يُقْنعك فيه الهجرُ حتى   بَكَلْتِ لقلبه هجرًا بِبَيْنِ

فقد تكلف باستعمال صيغة لا تناسب الغزل ، فصار ذلك « لا يشبه خطاب النساء فى مغازلتهن » كما يقول المرزبانى[3] ولذلك علق الجرجانى على البيتين بقوله : « فهل رأيت أغثّ من بكلت فى بيت نسيب ! »[4] فهذا التكلف فى القول قد أبعده عن تقاليد النسيب أو الغزل التى تعارف عليها العرب . ومن ثم لم يكن لهذا النوع من الشعر أى تأثير إيجابى فى نفس المتلقى حيث نتوقع انصرافه عنه ونفوره منه .

ويؤكد ذلك أبو بكر الصولى (ـ ٣٣٥هـ) فى معرض مقارنتة بين أبى تمام ومحمد بن أبى عيينة ـ على أساس ثنائيتى الطبع والتكلف ، فيذكر أن ابن أبى عيينة : « يتكلم بطبعه ولا يكُدُّ فكره ، ، ويخرج ألفاظه مخرج نَفَسه ، وأبو تمام يُتعب نَفْسه ، ويكُدُّ طبعه ، ويطيل فكره ، ويعمل المعانى ويستنبطها[5] » . إذ تظهر المقارنة بين الشاعرين أن أبا تمام يتشدد على نفسه حتى يصل كلامه إلى حدّ « التعمل والتصنع » ، على نحو

---

(١) الوساطة صـ٢٠

(٢) ديوانه ٣٢١ ، والموشح للمرزبانى صـ٣١٠ والوساطة صـ٢٠

(٣) هامش صـ٢٠ من الوساطة

(٤) السابق صـ٢١

(٥) أخبار أبى تمام : تحقيق : عساكر وعزام والهندى . المكتب التجارى ـ بيروت صـ١١٨ .

ما لاحظ ذلك ابن رشيق بقوله « وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك فى شعره »[1] على حين لم يصنع ابن أبى عيينه ذلك ، فجاء كلامه أو شعره سهلا لا تكلف فيه ولا إكراه ، لأنه ترك نفسه على سجيتها. دون مصادرة عليها بتصنع ليس من الفن فى شيء .

كما يؤكده مرة أخرى الجرجانى خلال تصديه للتمييز بين « المصنوع والمطبوع »، قال « متى أردت أن تعرف ... فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ما بين السمح المنقاد والعصى المستكره ، فاعمد إلى شعر البحترى ، ودع ما يصدر به الاختيار ، ويعد فى أول مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال ، وعليك بما قال (البحترى) عن عفو خاطره وأول فكرته كقوله »[2] :

ألام على هَوَاك وليس عدلا ... إذا أحببتُ مثلك أن أُلاما
أعيدى فىَّ نظرة مستثيب ... توخَّى الأجر أو كره الأثاما
ترىْ كبدا محرَّقة وعينا ... مؤرقة وقلبا مستهاما
تناءت دار عَلْوَة بعد قرب ... فهل ركبٌ يبلّغها السلاما
وجدَّد طيفها عَتْبا علينا ... فما يعتادنا إلَّا لِمَامَا
ورُبَّت ليلة قدبتُّ أُسْقَى ... بعينيها وكفَّيْها المداما
قطعنا الليل لَثْما واعتناقا ... وأفنيناه ضَمًّا والتزَامَا[3]

(١) العمدة ١/٢٠٩ ، ١/ ١٣٠
(٢) ديوان البحترى /٢/٢٢٥
(٣) الوساطة صـ٢٥

إن الجرجانى فى ضوء هذه الأبيات يقدم صورة تطبيقية للطبع الصافى الذى تنطوى عليه نفس البحترى ، حيث جعل معانيه منقادة غير غامضة وألفاظه سمحة مألوفة لاغرابة فيها ولا استكراه ، لأن « ملاك الأمر » وقاعدته هنا « ترك التكلف ورفض التعمل ، والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به »[1] فقد دعته هذه القاعدة إلى التحذير من « التكلف » فى الشعر والتعمل أو التصنع فيه ، لأن ذلك بمثابة قمع لقوة الطبع ، وتعطيل لقدراتها على الإسهام فى تنمية المعنى وتشكيله وصياغته

ويرى الجرجانى أن « الطبع » البديل عن « التكلف » ليس طبعا محدودا أو عاجزا أو سلبيا ، فقد أراده طبعا متحركا إيجابيا يغرى قوة الإلهام المحوِّمة أو الداخلية بالاتحاد به استكمالا لفاعليته ونشاطه . وبعبارة أخرى أراد الجرجانى ما يمكن أن نطلق عليه « الطبع الصافى » المكون من عناصر الإحساس الفطرى ، والثقافة ، والتفطن إلى العلاقات ، والإلهام ، التى التفت إليها هذا الناقد حين اشترط الطبع « المهذب الذى قد صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وَجَلَتْهُ الفطنة وأُلهم الفصل بين الردىء والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبيح »[2] .

وقد اتخذ الجرجانى الطبع بهذه الصفات ، مقياسا للتفريق بين الشعر المطبوع والشعر المتكلف ، فى ضوء أشعار أبى تمام[3] ، التى انتهجت التكلف ونحت نحوه ، فجاءت مستكرهة نتيجة قمع الطبع والحد من انطلاقه والتقييد من قدراته كما أشرنا ، ومن هذه الأشعار قوله[4]

---

(١) السابق صـ٢٥

(٢) الوساطة صـ٢٥

(٣) الوساطى : صـ٦٧ وما بعده

(٤) ديوان صـ١٠١ والموشح صـ٣٠٨

لعمرى لقد حرَّرْتُ يوم لقيته | لو أن القضاء وحده لم يُبَرِّدِ

وقوله[1]

ذلَّت بهم عنق الخليط وربما | كان الممنَّع أخدعا وصَليفا

وقوله : «[2]

يا دهر قوِّم من أخْدَعَيْكَ فقد | أضججت هذا الأنام من خرقك

وقوله :[3]

ألا سبيل ندى إلا سبيل بِلَى | لو كنت حيا لأضحى للندى سُبُل

وقوله :[4]

لو لم يمت بين أطراف الرماح إذًا | لمات إذ لم يمت من شدَّة الحَزَنِ

وقوله :[5]

المجد لا يرضى بأن ترضى بأن | يرضى المؤمّل منك إلَّا بالرضا

فقد رأى أن هذه الأشعار قد غاب منها « الطبع » الصافى حيث « حمل نفسه على التكلف وفارق الطبع إلى التعمق »[6] ، الأمر الذى دفع إسحاق بن إبراهيم الموصلى إلى التعليق على البيت الأخير « المجد لا يرضى ... » ومخاطبا صاحبه بقوله : « يا هذا لقد شققت على نفسك ، إن الشعر لأقرب مما تظن »[7] .

---

(١) ديوانه صـ٢٦ والموشح صـ١٨٣ الخليط المخالط . الأخدع : عرق فى العنق والصليف : عرق العنق

(٢) ديوانه صـ٢١٠ .

(٣) ديوانه ٣٨٤

(٤) ديوانه صـ٣٨٨

(٥) ديوانه صـ١٨٧

(٦) الوساطة صـ٧١

(٧) السابق صـ٧٢

ويتفق المرزوقى (ـ ٤٢١هـ) مع الجرجانى فيما ذهب إليه من « إضرار التكلف بالبناء الشعرى » إذا أنه يحبس ويحجز تيار الدفق المعنوى والتصويرى عن قوة الطبع ، الذى يظهر حينئذ « مستخدما متملكا » فتقبل الأفكار المستكرهة المعتسفة « تستحمله أثقالها ، مطالبة له بالإغراب فى الصنعة ، وتجاوز المألوف إلى البدعة »[1] ولذلك دعا إلى رفضه وإقرار ما يضاده وهو « الطبع الصافى » المهذب بالرواية والمدرب بالدراسة[2]، على أن يترك مسترسلا دون عائق « غير محمول عليه ولا ممنوع ما يميل إليه »[3]، ليمكن لتلك اللحظة المدهشة : لحظة الإلهام أن تنثال عليه ، أو تنبعث فى نفسه ، بدفقاتها المتمثلة فى « لطافة المعنى ، وحلاوة اللفظ »[4] ليبدو « الطبع » حينئذ « صفوا بلا كدر ، وعفوا بلا جهد »[5]

(١) شرح ديوان الحماسة : تحقيق أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧ ١/ ١٢

(٢) السابق ١/ ١٢

(٣) السابق ١/ ١٢

(٤) السابق ١/ ١٢

(٥) السابق ١/ ١٢

المبحث الثانى

اختلاف الطبائع وتباين الأمزجة

المبحث الثانى

اختلاف الطبائع وتباين الأمزجة

التفت النقاد العرب إلى « ظاهرة اختلاف الطبائع » « أو تباين الأمزجة » أثناء دراستهم بعض القضايا الأساسية فى النقد العربى ، مثل قضيتى « صنعة الشعر » ، و « الخصومة » ، فبينوا أن إدراك هذه الظاهرة يعين فى معرفة التمايز الحاصل بين شاعر وآخر ، بل بين قصيدتين لشاعر واحد . وقد تناولت نصوصهم هذا « التمايز » بنظرات فاحصة دقيقة ، بوصفه حالة ماثلة فى الشعر العربى ينبغى أن تلاحظ عند بحث إبداع الشعر ، فيقول الجرجانى فى ذلك « وقد كان القوم [الشعراء] يختلفون فى ذلك وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق »[1] .

فهو يشير بهذا القول إلى أن ثمة ارتباطا بين طبع الشاعر وحالته المزاجية ، وبين نوع التعبير الذى يقدم به إنتاجه ، ذلك أنه يرى أن اختلاف طبائع الشعراء أو تباين أمزجتهم يتدخل فى تحديد صفات الألفاظ التى يستعملونها فى صياغة القصائد ، ويظهر ذلك فى رقّة ألفاظ بعضها وسهولة وقعها على السمع ، وفى النفس ، وفى « صلابة » ألفاظ قصائد

(١) الوساطة صـ١٨

أخرى ، وصعوبة فهم المتلقى لها ، وشدة وقعها على سمعه ونفسه . ويتأكد هذا الربط بتبعية اللغة مفردة ومركبة لنوع الطبع أو المزاج ، ذلك لأن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة[1] كما أن صعوبة اللفظ أو توعّره ناشىء عن طبع مقموع غير سليم .

وعلى الرغم من أن نصوص القدماء التى التفتت إلى هذه الظاهرة لم تشر بالصراحة والتحديد إلى عواملها التى أدت إلى هذا التمايز التعبيرى ، لكنها أوحت بها ودلت عليها ، ومن ثم يمكن فى ضوء هذه النصوص حصر ما أوحت به ودلت عليه فى أربعة عوامل هى « البيئة ، والتحول الحضارى ، والتنوع الزمنى ، والهيئة الجسمية » .

أما العامل الأول وهو « البيئة » فإن النقاد قد عنوا بها من زاويتين : الزاوية الأولى «أثرها فى تشكيل الطبع والمزاج» . فالبيئة بوجهيها البدوى والحضرى ـ سبب أساسى فى اختلاف الطبع والمزاج ، كما أنها علة لتفاوت الأداء اللغوى . ويتناول الجرجانى هذه الزاوية بالتحليل الدقيق الكاشف فيقول : « وأنت تجد ذلك ظاهراً فى أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ ، معقد الكلام ، وعر الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه فى صورته ونغمته ، وفى جرسه ولهجته ، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك ولأجله قال النبى صلى الله عليه وسلم : « مَن بدا جفا » . ولذلك تجد شعر عدى ، وهو جاهلى ـ أسلس من شعر الفرزدق ، ورجز رؤبة ، وهما آهلان ، لملازمة عدى الحاضرة وإيطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب ، وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم والغزل

(١) السابق صـ١٨ دماثة الكلام : سهولته ولينه ، دماثة الخلقة : سهولتها واعتدالها .

المتهالك ، فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة وانضاف الطبع إلى الغزل ، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها »[1] .

فيتبين من النص أن الجرجانى قد عمد إلى حصر التفاوت اللغوى فى مظهرين هما « الغلظة والتعقيد » ، و« الرقة والسهولة » ، ورد المظهر الأول إلى إقامة الشاعر فى البيئة البدوية ، التى تؤثر فيه بأن تجعل طبعه غليظا ومزاجه جافيا حادا ، مما يطبع شعره بطابع الخشونة والغلظة والصعوبة والتوعر ، من حيث نوع الألفاظ المستعملة مفردة أو مركبة ، ومن حيث إيقاعها وجرسها ، « فمن شأن البداوة أن تحدث ذلك »[2] نظرا للتركيبة الخلقية والنفسية لأهل البادية ، بحكم ملازمتهم لبيئتهم الرافضة للتحضر المقاومة للتمدن . وقد أرجع الجرجانى المظهر الثانى وهو « الرقة والسهولة » إلى إقامة الشعراء فى البيئة الحضرية أو مخالطتهم المتواترة لها ، إذ تؤثر مشاهد هذه البيئة فى طبع الشاعر فتجعله صافيا ، وفى مزاجه النفسى فترققه ، بالإضافة إلى ما يشيع فيها من ممارسات الغزل المتهالك ، وتوجهات الحب والهوى ، وحرية البث العاطفى ، وهذا جميعه يدفع طبع الشاعر ومزاجه إلى إصدار شعر يتميز بسلاسة المعانى ومرونة الألفاظ وسهولتها وعذوبتها .

والزاوية الثانية « دراسة البيئة » باعتبارها عاملا مثيرا لنفس الشاعر ، ذلك أنهم عنوا باستجابته النفسية لوقع معالم البيئة المتعددة المتنوعة بالإيجاب أو السلب ، بالقبول أو بالرفض ، ولم يفرقوا فى ذلك بين المعالم

---

(١) الوساطة صـ١٨

(٢) د/ إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . صـ٣٢٦

الحسنة والمعالم الرديئة ، فكلاهما يثير نفس الشاعر ويحركها ويعينها على إصدار الشعر فى سهولة ويسر .

فمن حيث تأثيرات المعلم أو المشهد البيئى الحسن يذكر ابن قتيبة (ـ٢٧٦هـ) أن أحد متذوق الشعر طرح على الشاعر الأموى عبد الرحمن ابن كثير هذا السؤال : كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر ؟ فأجاب بقوله : أطوف بالرباع المخلية والرياض المعشبة ، فيسهل على أرصنه ويسرع ، إلى أحسنه »[1] . ويورد ابن قتيبة بيتا للأحوص يبين فيه أثر البيئة فى نفسه وفى أدائه للشعر[2] :

وأشرفْتُ فى نَشْزٍ من الأرض يافع   وقد تشغف الأيفاع من كان مُقْصِدا

ويعقب ابن قتيبة على ذلك مؤكدا هذا الأثر « وإذا شغفته الأيفاع مَرَتْه واستدرته »[2] .

كما يذكر ابن عبد ربه (ـ٣٢٧هـ) « أن الحكماء قالت : لم يستدع شارد الشعر بأحسن من الماء الجارى ، والمكان الخالى ، والشرف العالى »[3] وأن الشاعر العباسى سأل أبا نواس قائلا :

ــ أنت الذى لا تقول الشعر حتى تؤدى بالرياحين والزهور فتوضع بين يديك ؟ فأجاب :

ــ وكيف ينبغى للشعر إلا أن يقال على هذا ؟ »[4] .

---

(١) الشعر والشعراء صـ ٨٥،٨٦ .

(٢) ديوانه تحقيق عادل سليمان الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠ صـ١٣٥ .

(٣) الشعر والشعراء صـ٨٦ مَرَتْه = حركته . استدرته = استخرجت من نفسه المعانى المختلفة .

(٤) العقد الفريد / تحقيق / أحمد أمين ، وأحمد الزين ، وإبراهيم الإبيارى . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ط١٩٤٨ ٥/٢٣٧ ــ ٢٣٨ .

ويعمد حازم القرطاجنى (-٦٨٤هـ) فى معرض حديثة عن أهمية البيئة فى تكوين الشاعر - إلى بيان أثر الوجه أو المعلم الحسن لتلك البيئة ، الذى يتحدد فى « بقعة معتدلة الهواء حسنة الموضع ، طيبة المطاعم ، أنيقة المناظر ، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة »(١) .

كما وضح ذلك أبو بكر الصولى (- ٣٣٥هـ) بتناوله دور البساتين والجنائن والزهور فى أشعار أبى تمام فيذكر أنه قد استحسن أرجوزة أبى نواس

« وبلدة فيها زَوَر »

وقال : سأروض نفسى فى عمل نحوها ، فجعل يخرج إلى الجنينة ، ويشتغل بما يعمله ، ويجلس على ماء جار ، ثم ينصرف بالعشى(٢) .

وفى هذا الإطار البيئى الحسن درس النقاد أيضا من عناصره : الغذاء الجيد والشراب المسكر ، من جهة تأثير كل منهما فى نفس الشاعر ، إذ يمنحانه الاستقرار النفسى ، من حيث نفى إحساسه بالحرمان بإحلال إحساس آخر هو الامتلاء والاكتفاء المادى بالنسبة للغذاء ، ومن حيث حصوله على الشعور بالنشوة والانتشاء بالنسبة للشراب . وهذا وذاك يتدخل فى فاعلية كل من الطبع والمزاج يقول ابن رشيق فى ذلك : « إن الطعام الطيب ، والشراب الطيب ، وسماع الغناء مما يرقّ الطبع ويصفى المزاج ، ويعين على الشعر ، ولما أرادت قريش معارضة القرآن عكف

---

(١) العقد الفريد ٢٣٨/٥

(٢) منهاج البلغاء صـ٤٠

(٣) أخبار أبى تمام تحقيق خليل عساكر وآخرين . صـ٢٤٧

(٤) العمدة ٢١١/١ .

فصحاؤهم الذين تعاطوا ذلك على لُباب البر ، وسلاف الخمر ، ولحوم الضأن والخلوة إلى أن بلغوا مجهودهم »[1] .

وقد كان بعض الشعراء صريحا فى التأكيد على وظيفة « الخمر » ، فى تهيئة النفس لإبداع الشعر والتجويد فيه ، على نحو ما بين ذلك « الأخطل » عقب حكمه على بعض شعر « المتوكل الليثى » ، فقد أنشد المتوكل قصيدة أمام الأخطل فاستحسنها ، كما يروى أبو الفرج الأصفهانى ، ولكنه قال له « ويحك يا متوكل ! لو نبحت الخمر فى جوفك كنت أشعر الناس »[2]. ويؤكد أبو الفرج هذه الوظيفة بقوله إن أبا نواس قد وجه إليه أحد جلسائه سؤالا عن الإجراء الذى يقوم به إذا رغب فى إنشاء القصيدة ، كان السؤال هو :

ـ كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ فأجاب بقوله :

ـ أشرب حتى إذا كنت أطيب نفسا بين الصاحى والسكران صنعت وقد داخلنى النشاط ، وهزتنى الأريحية »[3]. وفى هذا المجرى يورد ابن قتيبة رواية خاصة بهجاء جرير لبنى نمير ، إذ دعا أصحابه إلى إعانته على هجاء هذه القبيلة بتقديم الخمر إليه ، فقال « ارفعوا إلىَّ باطية من نبيذ »[4] .

إن هذه النصوص ـ كما نرى ـ تدل على « الوظيفة المؤثرة » للبيئة التى يعيش فيها الشعراء ويتحركون وسط معالمها الطبيعية : الساكنة

---

(١) العمدة ١/٢١١ .

(٢) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ١٢/١٦٠ .

(٣) العمدة ١/٢٠٧.

(٤) الأغانى ٨/٣٠ الباطية : إناء عظيم من الزجاج وغيره ، يخفف فيه الشراب .

والمتحركة ، التى تتعين فى مكان عامر بالخضرة والزهور والورود ، وبمياه الأنهار والجداول والأمطار ، وبالمرتفعات المشرفة على الوديان والسهول ، كما تتعين فى ألوان الطعام الجيد ، وأنواع الشراب المسكر وغير المسكر . وجميع هذه المعالم تسهم غالبا فى تحقيق أمرين نفسيين أولهما : أنها تشيع الثقة بنفس الشاعر فتتخلص من أى إحساس بصعوبة صياغة المعانى الخاصة بالغرض الذى يهدف إلى التعبير عنه ، وثانيهما : أنها تنفى إحساس نفسه بالحرمان أمام هذا الحضور الطبيعى الحافل ، ومن ثم يفرغ الشاعر بسبب هذا النفى لرؤية مظاهر الجمال ، ورصد أدلة الإبداع الطبيعى المحيطة به ، وهذا بدوره يكشف عن المعانى التى تعلق بطاقة الخلق أو الطبع المتمكنة من نفسه .

وأما التأثير فى النفس بالمعلم أو المشهد الطبيعى الموحش وغير الحسن ، فإن هؤلاء النقاد قد كشفوا عنه بدراستهم ردود أفعال نفوس الشعراء إزاءه أو استجابتهم له . فقد وصفوا حالات الشعراء المختلفة حين تتأبى صياغة المعانى عليهم أو يتعذّر على نفوسهم بدء القصائد ، أو عندما يتعثرون فى المضىّ فيها وإتمامها ، فيفزعون إلى الأماكن المقفرة الموحشة الخالية من علامات الحسن ، المجردة من قرائن الجمال .

ويسوق لنا النقاد نماذج وأمثلة من هذه الحالات ، فيروى ابن رشيق خبرًا عن الشاعر الأموى الفرزدق يقدم صورة نفسية له ، فإذا صعبت عليه صنعة الشعر « ركب ناقته وطاف خاليا منفردا وحده فى شعاب الجبال ، وبطون الأودية ، والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام

قياده »[1] ويذكر المرزباني (ـ ٣٨٤ هـ) أن زهير بن أبي سلمى كان يقول «إن الشعر برّى »[2]، لأنه إذا امتنع عليه القول ركب ناقته منفردا أو مصحوبا ، وقضى فى البرية بعض الوقت متأملا لها . ويروى أبو الفرج الأصفهانى أن أبا محجن سئل : « أتطلب القريض أحيانا فيعسر عليك ؟ فقال : أى والله لربما فعلت ، فآمر راحلتي ، فيشد بها رحْلي ثم أسير فى الشعاب الخالية ، وأقف فى الرباع المقوية ، فيطربني ذلك ، ويفتح لى الشعر »[3] كما يروى ابن رشيق أن أحد الأنصار من المدينة قد فاخر الفرزدق ذات مرة بأبيات لحسّان بن ثابت يشيد فيها بقومه منها :[4] .

لنا الجفنات الغرّ يلمعن بالضحى ... وأسيافنا يقطرن من نجدة دما
ولدْنا بنى العنقاء وابنى محرّق ... فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

فأصاب قلب الفرزدق بالهمّ والحزن ، لأنه لم يستطع من ساعته أن يأتى بمثل ما أتى به حسان ، فأرجأه « ومضى حنقا ، وطالت ليلته ولم يصنع شيئا ، فلما كان قرب الصباح أتى جبلا بالمدينة يقال له ذباب ، فنادى : أخاكم يا بنى لبينى ، صاحبكم ، صاحبكم ، صاحبكم . وتوسَّد ذراع ناقته ، فانثالت عليه القوافى انثيالا ، وجاء بالقصيدة بكرة ، وقد أعجزت الشعراء وبهرتهم طولًا وحُسْنا وجودة »[5] .

وفى هذا الإطار البيئى الطبيعى يذكر النقاد من عناصر البيئة « الغذاء السيّء الردىء » الذى يسبّب رغبة النفس عن القول ، وتوارى الإلهام ،

(١) العمدة ٢٠٧/١
(٢) الموشح ص٥٨، ٥٩ .
(٣) الأغانى ٣٦٣/١، ٣٦٤.
(٤) ديوانه : تحقيق د/ سيد حنفى حسنين : الهيئة العامة للكتاب مصر ١٩٧٤ ص١٣٠ ، ١٣١
(٥) العمدة ٢٠٧/١ .

وهروب المعانى ، وتعصّى الألفاظ ، على النحو الذى بينه ابن قتيبة بقوله « وللشعر تارات يبعد فيها قريبُه ، ويستصعب فيها ريِّضه ، وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات والجوابات ، فقد يتعذّر على الكاتب الأديب ، وعلى البليغ الخطيب ، ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء ، وخاطر غمّ »[1] .

ويمضى حازم القرطاجنى فى نفس اتجاه السابقين عليه ، فيرى أن سبب « تحريك النفس » أو استدعاء « الملهم » لها ليس مقصوراً على البيئة الطبيعية الحسنة المعتدلة ، لأن الطبيعة غير المعتدلة تؤدى ذات الدور النفسى ، فيقول فى معرض بحثه العامل الطبيعى المزدوج فى تكوين الشاعر : « قد تكون النشأة حسنة [أى مؤثرة] على غير هذا النحو ، وذلك بأن تستجد الأهوية للناشىء ، وترتاد له مواقع المُزْن ، ومواضع الكلأ والنبات الغض ، ولا يُخيِم به فى الموضع إلا ريثما يصوح كلأه ، ويغيض ماؤه »[2] .

ويقصد حازم بهذه المقابلة ، أن الاعتدال الطبيعى ليس الوحيد فى تأثيره الحسن ، لأن ثمة مايشاركه فى هذا التأثير رغم اتصافه بما يضاد جهات الطبيعة المعتدلة . فثمة صور وأحوال طبيعية رديئة ولكن تمتلك القدرة على التأثير النفسى مثل : حرارة الجو أو برودته بدلًا من اعتداله ، وجفاف الزرع والنبات بدلًا من ترعرعه وازدهاره ، ونقص الماء أو انعدامه بدلًا من تدفقه وجريانه . ومعنى هذا أن الباعث على قول الشعر

---

(١) الشعر والشعراء ١/٨٠ ، ٨١

(٢) منهاج البلغاء ص٤١ تستجد = تتحول ميوله ، لا يخيم به = لا يجذب إليه ، يصوح = ييبس ويجف ، يغيض = ينقص

ليس عادة ثابتة ، بل إن الباعث عليه مجرد حالة ترافق عملية الإبداع التى قد تختلف من شاعر إلى آخر .

ونخلص من هذا أن العامل البيئى بوجهيه المؤنس والموحش ، أو المعتدل والردىء ، يكشف عن تنوّع أحوال الشعراء وعن تباين أمزجتهم فى قول الشعر ، فلكل شاعر فى إطار هذين الوجهين حالة خاصة لا تتفق مع الحالة الخاصة بالآخر ، وكل واحدة منها تشكل مثيرا لدى الشاعر قادرا على صوغ تجربته الشعرية مهما كانت طبيعة هذه الحالة ، سواء أكانت مقبولة مستساغة عند غير الشعراء أم كانت ممجوجة منفرة تأباها نفوسهم وترفضها أذواقهم ، حقا لقد التفت نقادنا إلى تعدّد هذه الأحوال وتنوّعها ـ كما رأينا ـ ولكنهم لم يكتفوا بذلك ، إذ عمدوا إلى التماس أسباب هذا التعدّد أو التنوع ـ كما رأينا أيضا ـ وكما طرحها حازم القرطاجنى وحددها ، فقد ردّ هذا التعدد إلى الوظيفة النوعية للتنوع البيئى ، وذلك بقوله عند حديثه عن أثر البيئة الموحشة فى تكوين طبع الشاعر الناشىء « فإن الطباع الناشئة أيضا على هذه الحال ، وإن لم تكن فى الأقاليم المعتدلة جارية مجرى تلك فى سداد الخاطر ، والتنبّه لما يحسن فى هيآت الألفاظ وما لا يحسن »[1] فقد أراد بهذا التعليل للتعدد التأكيد على ما ذكره السابقون عليه وهو : أن كلا من المعالم الطبيعية المعتدلة ، والمعالم الطبيعية غير المعتدلة تؤثر فى نفوس الشعراء من جهة ، حيث تصعّد أحاسيس الشاعر الداخلية وتنمّيها ، ومن جهة أخرى تدل على تنوّع طباع الشعراء و تعدّد أمزجتهم وتمايز أحوالهم ، مما يثرى صورة الأدب عامة والشعر خاصة . وهذه الرؤية النقدية قد أثبتت صحتها الدراسات النقدية

(١) منهاج البلغاء ص٤١

والدراسات النفسية الحديثة ، إذ يرى بعض النقاد المعاصرين الذين درسوا أثر البيئة فى الأدب أن الإنتاج الأدبى إذا كان من المسلم به أنه يتأثر بشكل جمجمة صاحبه، فإنه يتأثر أيضا بالشكل الخاص للمنطقة أو البيئة التى يستوطنها »[1] .

وأما العامل الثانى وهو : « التحوّل الحضارى » فقد قصدوا به أن حياة البادية ، والمناطق البعيدة عن المدن ، ذات طبيعة خاصة إذ تحتوى على « تقاليد » اجتماعية صارمة ، و« أحاسيس » صلبة غالبا ، و« مشاعر » يصعب استثارتها . كل هذا وغيره يؤثر فى لغة الأدباء فيطبعها بطوابع الخشونة ، والتعقيد والتشدّد ، على نحو ما يلاحظ على لغة شعراء البادية ، وعدد من شعراء المدن ، الذين جاوروا البدو والأعراب واتصلوا بهم بعض الوقت .

ولكن ما تلبث المنافذ الحضارية بكافة ألوانها أن تطلّ على نفوس هؤلاء الشعراء نتيجة « عمليات » النزوح إلى المدن والقرى والرحلة إليها بين الحين والآخر ، والاشتراك فى الحروب والفتوحات الإسلامية ، و « التشجيع » على المصاهرة بين البدو والحضر، و« وفود الرواة والعلماء المدنيّين » على البادية وهم بسبيل جمع الأشعار وتدوين اللغة، فى إطار تسجيل التراث والاحتجاج اللغوى . فهذه المنافذ وغيرها قد أحدثت أثراً كبيراً فى شعراء البادية وأدبائها ، فرقت لغتهم وسهلت فتقبلها الذّوق الحضرى ، كما أثرت هذه المنافذ فى شعراء المدن وأدبائها ، فزادت لغتهم رقة وسلاسة ويُسْرا ، لتنجذب إليها نفوس المتلقين فيكثر انفعالهم بها وتفاعلهم معها .

(١) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ / ٣٠

ولم يكن هذا التحوّل الحضارى النفسى بعيدا عن اهتمام نقاد القرن الثالث أمثال ابن سلام ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، وابن المعتز ، ونقاد القرن الرابع أمثال ابن طباطبا العلوى ، والآمدى ، وعلى بن عبد العزيز الجرجانى . ويصور الأخير هذا التحوّل ويحدد ملامحه وآثاره بقوله[1] :

« فلما ضرب الإسلام بجرانه ، واتسعت الممالك وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادى إلى القرى ، وفشا التأدّب والتظرّف ـ اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذى أسماء كثيرة ـ اختاروا أحسنها سمعا وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها ، كما رأيتهم يختصرون [ألفاظ] الطويل ؛ فإنهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة أكثرها بشع شنع : كالعشنّط ، والعَنَطْنَط ، والعَشَنَّق ، والجَسْرب ، والشَّوْقَب والسَّلْهب ، والشَّوذب ، والطّاط ، والطّوط ، والقاق والقوق ـ فنبذوا جميع ذلك وتركوه ، واكتفوا بالطويل لخفته على اللسان ، وقلّةِ نُبُوّ السمع عنه ، وتجاوزوا الحدّ فى طلب السَهل حتى تسمّحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعُجمة وأعانهم على ذلك لينُ الحضارة وسهولة طباع الأخلاق ، فانتقلت العادة وتغير الرسم وانتسخت هذه السنّة ، واحتذوا بشعرهم هذا المثال ، وترفقوا ما أمكن وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين فيظن ضعفا فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا ، وصار ما تخيلته ضعفا ـ رشاقة ولُطفا »[2] .

---

(١) الوساطة صـ١٨ – ١٩

(٢) الوساطة صـ١٨

ويتضمن هذا النص أثر التحوّل إلى التحضّر والانفتاح الثقافى على نفس الشاعرين البدوى والحضرى ، من حيث تدخل هذا [illegible] فى تعديل وَعْيَيْهما باللفظ والتركيب المستعملينْ ، وذلك بالاتجاه بهما نحو اليسر والسهولة ، بدلًا من التشدد والصعوبة ، يساعدهما فى ذلك استجابة الطبع لدى كل منهما إلى داعى التحضر والتثقيف .

ويعنى هذا أن لغة الشعر من حيث سهولتها وصعوبتها تتصل اتصالا وثيقا بقدرات الشاعر النفسية والعقلية ، كما أنها فى الوقت نفسه ترتبط أشد الارتباط بالبيئة المكانية بما تشتمل عليه من تغييرات طبيعية وتحوّلات اجتماعية ، وأنها غير منعزلة عن تحوّل الزمن ، وتبدّل ملامح العصر ، وتنوّع إيقاعه بعامل الإفادة من مظاهر التحضر والتمدّن ، ومن تعدّد المنافذ الثقافية والمعرفية .

ومن الثابت أن شاعر البادية وشاعر المدينة فى ظل اتّساع رقعة الدولة الإسلامية لم يقفا من هذه النواحى موقف عجز أو تقبّل سلبى ، فقد عمدا إلى مجاراة الواقع اللغوى الجديد ، وذلك بتطويع لغة القصيدة بما يتناسب مع هذا الواقع ، خاصة أنهما قد أدركا على جهة القطع أنهما يمثلان نبض الأمة ويصدران أشعارهما استجابة لروح العصر ، ولذلك كان من الطبيعى أن يحدث تغيرّ فى لغة شعراء البادية والحضر ،من الصعوبة إلى السهولة ، ومن التوعّر إلى السلاسة ، ومن الخشونة إلى اللين ، ومن الغموض إلى الوضوح ، ومن الغرابة إلى القرب .

وبناء على هذا فإن زعْم بعض الباحثين بأن الجرجانى « يقبل وحشىّ الكلام فى الشعر ، بنفس الدرجة التى يقبل فيها السهل ، باعتبار أن الطبع

الذى يقذف بالغريب هو الطبع الذى يأتى بالسهل »[1] ـ هذا الزعم لا يمكن قبوله ، لأن الجرجانى والنقاد من قبله : ـ كما رأينا ـ لم يعتقدوا فى « أحاديّة الطبع » التى تسمح بمثل هذا الزعم ، بل اعتقدوا فى إمكان تغيره وتحوّله ومرونته وإمكان تقبله لأى مؤثر جديد ، من جهة أن طبع الشاعر البدوى يماثل طبع الشاعر الحضرى، فى أن كلا منهما يتقبّل التحوّل والتطور والنموّ ، بعامل الإفادة من مصادر التحضّر والتثقيف والاطلاع على نصوص الشعراء الآخرين ، وغير ذلك مما تحفل به البيئة التى تضمه أو التى تشهد حضوره المتتابع . ويتأكد لنا ذلك بقول الجرجانى عند حديثه عن « الخاطر » الذى يتبناه الطبع، أو تتشيع له النفس الشاعرة « والخاطر لا تستمر به الأوقات على حال ، ولا يدوم فى الأحوال على نهج »[2] .

وأما العامل الثالث وهو « التنوع الزمنى » فقد أرادوا به أن طبائع الشعراء وأمزجتهم أو أحوالهم النفسية المختلفة تتأثر بأنواع الزمن وضروبه المتعددة المتمايزة ، وينشأ عن هذا التأثير ـ بالضرورة ـ رغبة الشعراء فى صياغة المعانى ، التى أتيح لها أن تتفاعل فى نفوسهم نتيجة تعرّضها لوقع هذا التنوع الزمنى ، كما ينشأ عنه « اكتمال » الأداء الشعرى وجماله .

فقد رأى النقاد أن من الشعراء من لا يمكنه قول الشعر إلا فى وقت السحر ، وذلك بسبب تأثر نفوسهم بهذه الفترة الزمنية من أواخر الليل تأثرا يصح بها إنشاء الشعر ، إذ أن النفوس فى هذا الوقت تكون فى أتم استعدادها وفى أكمل تهيئها . ويشير إلى ذلك ـ الشاعر العباسى أبو تمام

---

(١) د/قاسم مومنى : نقد الشعر فى القرن الربع الهجرى – دار الثقافة – القاهرة ١٩٨٢ صـ٣٧٥

(٢) الوساطة صـ٣٧٥ .

(ـ ٢٣١هـ) فى جزء من وصيته الشهيرة[١] إلى تلميذه البحترى (ـ ٢٨٤هـ) التى رواها ابن رشيق (ـ ٤٥٦هـ) وابن أبى الإصبع (٦٥٤هـ) وحازم القرطاجنى (ـ ٦٨٤هـ) وشمس الدين النواجى (٧٨٢ـ٨٥٧هـ) . ويتفق هؤلاء على أن البحترى سأل أستاذه عن الوقت المناسب لقول الشعر فقال « تخير الأوقات وأنت قليل الهموم ، وصِفْر من الغموم ، واعلم أن العادة فى الأوقات إذا قصد الإنسان تأليف شىء أو حفظه قصد وقت السّحر ، وذلك أن النفوس تكون قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم ، وخف عنها ثقل الغذاء ، وصفا من أكثر الأبخرة والأدخنة ـ جسم الهواء ، وسكنت الغمائم ، ورقّت النسائم ، وتغنت الحمائم »[٣] .

كما يشير إلى هذا الوقت أيضا ابن رشيق بقوله فى[٢] موضع دراسته لعوامل تركيز الفكرة ونضجها « وعلى كل حال فليس يفتح مقفل بحار الخواطر ـ مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم، لكون النفس مجتمعة لم يتفرق حسها فى أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعيبها ، وإذ هى مستريحة جديدة كأنما أنشئت نشأة أخرى ، ولأن السحر ألطف هواء وأرق نسيما وأعدل ميزانا بعد الليل والنهار .. فالسحر أحسن لمن أراد أن يصنع »[٣] .

ويتبين من نصى أبى تمام وابن رشيق أن وقت السحر الذى هو آخر الليل قبيل طلوع الفجر ـ « أنسب » الأوقات لإنشاء شعر جيد المعنى

---

(١) انظر الوصية فى كتب منهاج البلغاء ، وتحرير التحبير ، ومقدمة فى صناعة النظم والنثر ، وانظر فكرتها فى العمدة

(٢) النواجى : مقدمة فى صناعة النظم والنثر تحقيق د/محمد بن عبد الكريم ـ مكتبة الحياة ـ بيروت ص٣٢

(٣) العمدة ١/٢٠٨ .

مكتمل الصياغة ، وذلك لأنه ينطوى على خصيصتين مترابطتين ، الأولى تتعلق بطبيعته وإمكاناته ، إذ يمتاز بلطف الهواء وصفائه ، ورقة نسيمه واعتدال جوه واتزانه ، لتوسطه بين طرفى الليل والنهار وسكون حركة الحياة فيه ، فضلا عن هديل الحمائم المترددبين الحين والآخر . والثانية وهى مترتبة على الأولى تختص بالحالة النفسية التى يكون عليها فى هذا الوقت من الليل . فالنفس تكون مجتمعة غير موزعة متحدة ، لم تتفرق مشاعرها بعد شواغل النهار ، ولم تتنازع قدرتها على الخلق أسباب العيش واللهو ، وغير ذلك مما يخرج النفس عن تجمعها واتحادها وتركيزها ، كما أن النفس فى هذا الوقت تكون قد حصلت على قدر من الراحة نتيجة النوم العميق عقب تعرض الجسم لمتاعب النهار فتبدو كأنما أنشئت نشأة أخرى » .

ولكن ثمة وقتا أخر يدفع الشعراء إلى قول الشعر ، وهو « وسط الليل » أو ما يسمى « بالدجى » . وهو الفترة الزمنية التى تسبق « السحر » ، على نحو ما بين بعض الشعراء النقاد كأبى تمام الذى ربط بين الشعر والدجى وذلك بقوله[1] .

خُذْها ابنة الفكر المهذَّب فى الدُّجى   والليل أسود رقعة الجلباب

فقد عين أن الوقت المناسب لنظم الشعر أو القصيدة هوهذا الوقت من الليل ، حيث يكون الشاعر مستعدا لذلك ، لأن « الليل تهدأ فيه الأصوات وتسكن الحركات ، فيكون الفكر فيه مجتمعا والخاطر خاليا ، ولا سيما فى وسط الليل ، عندما تأخذ النفس حظها من الراحة وتنال

(١) ديوانه ٣/٤٥ .

قسطها من النوم، ويخف عليها ثقل الغذاء ، فحينئذ يكون الذهن صحيحا ، والصدر منشرحا ، « والقلب منبسطا »[1] . فالدجى ـ بما يمتلك من عناصر وظواهر له وظيفة أيضا ـ مثل السحر يؤثر فى نفس الشاعر ،وتضعه على طريق الصياغة « الصحيحة » ، « الواضحة المعانى السمحة اللفظ » ، التى لاتعقيد فيها ولاغموض ، وهى صفات فى الصياغة يمكن لها أن تؤثر فى المتلقى للشعر المقدم بها .

وقد علل ابن أبى الإصبع لتفضيل أبى تمام « وسط الليل » على السحر بأن الوقت الأخير (السحر) تجرى فيه ظواهر عديدة مثل « انتباه أكثر الحيوان : الناطق والبهيم ، وارتفاع معظم الأصوات ، وجرس الحركات وتقشع الظلمات بطلائع الأضواء ، وببعض ذلك يتقسم الفكر ، ويتذبذب الخاطر ، ويشتعل القلب ، ويتفرق مجتمع الهم ، ووسط الليل خال عما ذكرنا »[2] .

وقد يبدو من هذا التفضيل ، أن لكل من هذين الوقتين طبيعة مستقلة ووظيفة منفردة ، وأن ثمة حدا فاصلا بينهما ،ولكن إعادة النظر فى طبيعة كل من « السحر » و « الدجى » وفى وظيفتيهما تثبت أن لافرق بينهما ، وأنهما ليسا إلا وقتا واحدا يشتمل على مرحلتين : مرحلة التأمل والتفكير فى « الدجى » أو وسط الليل ـ فى معانى القصيدة ، ومرحلة التنفيذ فى « السحر » حيث يصوغ الشاعر المعانى التى سبق تأملها فى

---

(١) ابن أبى الأصبع المصرى تحرير التحبير : تحقيق د/حنفى شرف – القاهرة صـ٤٠٢ – ٤٠٣

(٢) السابق صـ٤٠٣

الدجى صياغة فنية ، وهو ما عبر عنه أبو تمام بأن « السحر أحسن لمن أراد أن يصنع » ، قاصدا بذلك تنفيذ القصيدة على نحو فنى . ويعزز هذا أن ابن رشيق أورد أن « الليل » بالنسبة للشاعر يعتبر مقدمة للصناعة الفنية ، لأنه كان يمثل لجرير إثارة نفسية تدفعه إلى التأمل بعض الوقت ، فيعمد إلى إجراءات واعية ، حيث « يشعل سراجه ويعتزل ، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه ، رغبة فى الخلوة بنفسه »[1] . فهذه الإجراءات المتتالية ليست إلا مقدمة أو تمهيدا أو تهيئة ، لكى ينشط الفكر حتى يدخل الشاعر فى المرحلة التالية من الليل، وهى وقت السحر فيقوم بتنفيذ القصيدة أو صياغتها .

ولكن ابن قتيبة يرى أن ثمة وقتين غير ما سبق، للتأمل والتفكير فى صنعة الشعر ـ هما « أول الليل » « وصدر النهار قبل تناول الغذاء » وذلك بقوله « وللشعر أوقات يسرع فيها أبيه ويسمح فيه أتيّه ، منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء »[2]. فأول الليل قبل النوم يعتبر فى نظره فعالا فى استحضار الخاطر أو استدعاء الإلهام ، الذى يعين على إنضاج المعانى الخاصة بالموضوع الذى اختار الشاعر الحديث عنه . وقد يعمد إلى الصياغة فى هذا الوقت ، وقد يرجىء ذلك إلى وقت آخر كوسط الليل أو السحر بعد أخذه قسطا من النوم. وأما الوقت الآخر وهو صدر النهار قبل الغذاء فإن نفس الشاعر تتأثر به بشدة ، حيث لم تتوال بعد هموم النهار وشواغله ، وحيث لم تتخم المعدة بغذاء ربما مثل نوعا من الضغط العضوى ، الذى يؤثر بدوره ـ إن حدث ـ فى النفس

(١) العمدة ٢٠٧/١

(٢) الشعر والشعراء صـ٨٧

فيعطلها عن تأمل معانى القصيدة ، ومن ثم يحول دون حضور الخاطر أو هبوط الإلهام ، فيعجز الشاعر حينئذ عن تكوين الصياغة وتأليفها .

ويضيف ابن قتيبة صورة زمنية بالغة التأثير فى نفس الشاعر ، وهى « الفترة الزمنية المطولة » ، التى تمر عليه أثناء خضوعه لحبس قسرى جبرى أو طوعى اختيارى . ففى هذا النوع من الحبس أو السجن ينشط إحساسه بالعزلة والحرمان مما كان متاحا له قبل سجنه ، كحرية القول والتصرف والرؤى المتعددة وغير ذلك ، الأمر الذى يسهم فى عمق التفكير وشدة التأمل فى غرض ما أو تجربة معينة ، كما يسهم فى استحضاره واستنزاله بتلك القوة الخارقة ، قوة الإلهام ، التى توحى إليه بالمعانى الخاصة بهذا الغرض أو تلك التجربة ، والتى توجهه إلى ما فى مخزونه أو قوته الحافظة من ألفاظ ، وتعينه على التأليف أو الصياغة الفنية المتسمة بسمات التأنق والمهارة الخالية ـ غالبا ـ من أى نقص أو عيب ، على النحو الذى عكسته قصائد الحطيئة والمتنبى وأبى فراس وابن زيدون وغيرهم ممن ذاقوا مرارة الحبس ، وقسوة إيقاع الزمن البطىء ، الذى جعل هؤلاء الشعراء يتأملون ويبدعون فى قصائدهم .

وأما العامل الرابع وهو « الهيئة الجسمية » فإن بعض النقاد القدامى قد فحصوا تجارب عدد من الشعراء ـ قبل نظم قصائدهم ـ تشير إلى الهيئات الجسمية المتنوعة التى يكونون عليها ، وكيف أنها تسهم فى تهيؤ نفوسهم واستثارة طباعهم ، وحث خواطرهم على النشاط والتفاؤل واستدعاء قوة الإلهام ، لكى تؤدى وظيفتها فى إكمال المعانى وإنضاجها ، وفى التوجيه إلى الألفاظ والصور المناسبة .

وكانت نتيجة هذا الفحص ، اعتقادهم بقيمة الهيئة الجسمية المعينة

التى يتخذها ويعتادها هذا الشاعر أو ذاك من حيث تأثيرها النفسى فى تنظيم الشعر أو صياغته . وهذا الاعتقاد صحيح ، لأن نفوس الشعراء وطباعهم تطمئن بحصول أجسادهم على الأوضاع والهيئات التى اعتادوها وألفوها ودرجوا عليها ، كما صح اعتقادهم بأن اختلاف طبائع الشعراء وأمزجتهم ناشىء عن تعدد الأوضاع الجسمية لدى الشعراء وتنوعها ، وبأن الغاية المتحصلة من ذلك واحدة وهى « حثّ الطبع ومن ثم الخاطر على صوغ الشعر » .

والمؤكد أن نقادنا القدامى قد التفتوا إلى وظيفة الوضع الجسمى الخاص ، من حيث دلالته على « خصوصية » مزاج كل شاعر وتفرده عن مزاج الشاعر الآخر ،انطلاقا من فكرة أن لكل شاعر الحق فى أنْ يتوسل أو يستعين بالهيئة الجسمية الخاصة به على هبوط الوحى أو نزول الالهام أو تحرك الخاطر ، حال التشكيل الفنى للقصيدة .

ومن ثم فإن النقاد القدامى قد طرحوا طائفة من « الهيئات الجسيمة » المؤثرة التى اشتهر بها عدد من الشعراء ، فيذكر ابن قتيبة أن الحطيئة كان إذا عكف على نظم القصيدة « يستلقى على ظهره ويضع احدى رجليه على الأخرى ويرفع عقيرته يعوى فى إثر القوافى »[1] .

ويذكر ابن رشيق أن عبد الكريم النهشلي ـ كان يتخذ مجلسه على سطع بُرج يمكنه من كشف الدنيا ، ولما سئل عن ذلك أجاب قائلًا : أُلَقّح خاطرى وأجلو ناظرى[2] . فلما سأله السائل : فهل نتح لك شىء ؟ قال ما تقر به عينى وعينك إن شاء الله تعالى ، فقال السائل : وأنشدنى شعرا

(١) الشعر والشعراء ص٨١

(٢) العمدة ١/٢٠٧

يدخل مسامَّ القلوب رقّة . وعندما سأله : هل هذا اختيار منك اخترعته ؟ قال : بل برأى الأصمعى[1] .

ويروى ابن رشيق واصفا تجربة جرير « كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلا ، يشعل سراجه ويعتزل ، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة فى الخلوة بنفسه ، يحكى أنه صنع ذلك فى قصيدته التى أخزى بها بنى نمير »[2] ، فقد هجا بها عبيد بن حصين الراعى فسهر لها وطالت ليلته إلى أن قال :[3]

فَغَضّ الطرف إنك من نُمَيْرٍ فلا كعبًا بلَغْتَ ولا كلابا

فأطفأ سراجه ونام ، وقال : قد والله أخزيتهم آخر الدهر فلم يرفعوا رأسا بعدها إلا نُكِّس بهذا البيت ... وهذه القصيدة تسميها العرب « الفاضحة » وقيل سمّاها جرير « الدّمّاغة »[4] .

كما يصف تجربة الفرزدق بقوله : « صنع الفرزدق شعرا يقوله فيه :[5] .

فإنى أنا الموتُ الذى هو ذاهبٌ بنفسك فانظر كيفَ أنت محاوله

وحَلَف بالطلاق أن جريرا لا يغلبه فيه ، فكان جرير يتمرَّغ فى الرمضاء ، ويقول : أنا أبو حَزْره ، حتى قال :[6] .

---

(١) السابق ٢٠٧/١

(٢) السابق ٢٠٧/١

(٣) ديوانه صـ٧٦ .

(٤) العمدة ٥٠/١ ، ٥١

(٥) ديوانه صـ١٤ .

(٦) ديوانه صـ٣٢ .

أنا الدهر ، يفْنى الموتُ والدهرُ خالدٌ فجئنى بمثل الدهر شيئا يُطاوِلُه[1]

كما يصف تجربة أخرى له فيقول : « إن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ـ ركب ناقته وطاف خاليا وحده شعاب الجبال ، وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام قياده ، حكى ذلك عن نفسه فى قصيدته الفائية[2] .

عَزَفْتَ بأعْشَاشٍ وما كِدْتَ تَعْزِفُ ....[3]

وفى هذا الإطار يذكر ابن رشيق : أن كثير بن عبد الرحمن ـ أو غيره ـ تعذّر عليه الشعر وتأبّى ، بعد أن فاخره فتى من الأنصار بأبيات حسان ابن ثابت التى منها :

لنا الجفنات الغرُّ يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجده دما

ـ فأتى جبل « ذباب » بالمدينة وناداه وقد توسّد ذراع ناقته ، فانثالت عليه القوافى انثيالا ، وجاء بالقصيدة بكرة وقد أعجزت الشعراء وبهرتهم طولا وحسنا وجودة[4] .

ويتفق النقاد القدامى على أن أبا تمام ـ كان يكره نفسه على العمل ، فيظهر ذلك فى شعره ، حكى بعض أصحابه عنه ذلك قال : « أذن لى أبو تمام فدخلت فإذا هو فى بيت مصهرج[5] قد غُسل بالماء ، يتقلب يمينا وشمالا فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا ، قال : لا ، ولكن غيره .

(١) العمدة ١/٢٠٩

(٢) ديوانه ص١٩ .

(٣) العمدة ١/٢٠٧

(٤) العمدة ١/٢٠٧ .

(٥) مصهرج = شديد الحرارة . غسل بالماء = جسمه مغطى بالعرق

ومكثت كذلك ساعة ، ثم قام كأنما أطلق من عقال فقال الآن وردت . ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه ثم قال : أتدرى ما كنت فيه مذ الآن ؟ قلت كلا قال : قول أبى نواس[1] .

.... كالدهر فيه شراسة وليان

أردت معناه فشمس[2] عليَّ حتى أمكن الله منه فصنعت[3] :

سرشْتَ بل لنْتَ فأتيت ذاك بذا فأنت لا شك فيك السَّهل والجبل

ولعمرى لو سكت هذا الحاكى لتم هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بيِّن[4]

إن هذه الروايات كما نرى تبين الهيئات الجسمية التى كان عليها هؤلاء الشعراء حال توفرهم على تأمل معانى القصائد وصنعها . وهى هيئات مفادة من « سبع تجارب » متنوعة ، تعكس أمزجة مختلفة لستة شعراء تلتقى ــ الأمزجة ــ على هدف واحد هو : دفع الشعراء إلى تقديم « صنعة شعرية فنية » تحمل بصماتهم وتنضح فيها طوابعهم . كما تبين هذه الروايات أن التجارب السبعة تنطوى على ثلاثة محاور هى : العزلة ، والتأمل ، والاتحاد بالطبيعة .

أما المحور الأول وهو « العزلة أو الانطواء » الذى هو اتجاه الشاعر إلى

---

(١) ديوانه صـ٤٩ .
(٢) شمس عليّ = صعب القود عليّ
(٣) ديوانه صـ٥٩ .
(٤) العمدة ٢٠٩/١

العالم الداخلى Introversion أو إلى الأفكار الخاصة والمشاعر الذاتية[١] فإنه يعنى أن هؤلاء الشعراء الستّة قد اتخذوا طوعاً هيئة جسمية بمعزل عن الناس ، ساعدتهم على « الانصراف إلى التفكير والعمل »[٢] ، ومكنتهم من أن « يغرقوا فى معاناة تجاربهم الداخلية »[٣] ، وأن يتصلوا اتصالا إراديا « بمنابع قواهم الشخصية »[٤] .

والمؤكد أن التفات هؤلاء النقاد والشعراء إلى تناول تجاربهم ووصفها والبحث فى وظائفها على هذا النحو – يدل على أنهم قد « سبقوا باحثى علم النفس فى العصر الحديث، الذين درسوا معانى « العزلة »، التى اصطلحوا عليها بأنها تعنى تقلب الأديب أو الفنان بعامة « بين محبة المجتمع ونُشدان الوحدة »[٥] . كما سبق نقادنا القدامى هؤلاء الباحثين إلى إدراك « تميز الشعراء بالتأجج العاطفى » أثناء نظم القصائد ، وكيف أنهم كانوا عقب الفراغ منها ـ يشعرون بالراحة ، ويعودون إلى ممارسة حياتهم بشكل عادى ، إلى أن تتجمع المثيرات والدوافع إلى التهيؤ النفسى لنظم شعرى جديد . ومعنى هذا أنهم أدركوا الغاية الخاصة لانعزال هؤلاء الشعراء . فهم فى نطاق العزلة التى يضربونها حول أنفسهم ، يقصدون إثبات وجودهم حيث « يستمتعون بذواتهم ويتلذذون بالتيار الدافق فى أنفسهم» ، على نحو ما عبر عن ذلك الفرد دفينى Alfred, devigny الذى

---

(١) د/فاخر عاقل : معجم علم النفس دار العلم للملايين بيروت ط (٤) ١٩٨٥ صـ٦٠
(٢) د/سامى الدروبى ، علم النفس والأدب ، دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٨١ صـ١٧٤
(٣) السابق صـ١٧٤
(٤) السابق صـ١٧٤
(٥) السابق صـ١٧٤

« أحب العزلة فى شعره ونثره وانتهى إلى الاعتصام بالوحدة »[1] . كما أنهم إلى جانب هذا الإثبات الحيوى ينشدون تحقيق خصوصية أدوارهم الحياتية ، التى تدل على تميزهم عن سواهم من الناس ، وتشهد بتفوق قدراتهم العقلية والعاطفية المحققة فى قصائدهم .

وأما المحور الثانى وهو « التأمل » Contemplation الذى هو : « استغراق الذهن فى موضوع تفكيره إلى حد يجعله يغفل عن الأشياء الأخرى بل عن أحوال نفسه »[2] فإنه يعنى أن هؤلاء الشعراء حين انعزلوا فى هذه الأماكن واعتزلوا الناس ـ عمدوا إلى « تأمل » ذواتهم تجاه المعانى التى اختاروا التعبير عنها شعرا ، قاصدين بذلك صرف انتباههم عن متابعة العالم الخارجى ، بغرض التركيز على عوالمهم الداخلية ، التى تموج بها نفوسهم ، فكل شاعر من هؤلاء الشعراء ــ وهو ينعزل بهيئته الجسمية الخاصة به جعل يركز ذهنه فى عالمه الفنى ، عالم القصيـدة الذى يأخذ فى التشكّل شيئا فشيئا قصدا إلى التعبير عنه شعرا .

والمؤكد أن نجاح هؤلاء الشعراء فى التعبير والصياغة يتوقف على « مقدار المعاناة » النفسية التى يجب أن تتم أثناء التأمل فى معانى القصيدة ، كما يتوقف على « قلة » بل انعدام استماع الشاعر إلى مظاهر ضجيج العالم الخارجى عند قيامه بهذا التأمل ، حتى يمكن الإنصات إلى الهمس الداخلى الذى تتجاوب أصداؤه داخل نفسه . وهذا يعنى أن عمل هؤلاء الشعراء وغيرهم لم يكن بعيدا عن فكرة « الفرد دى فينى » التى صرح بها وهى : « إن صوت فكرى يبلغ من العلو أن الضجة الخارجية

(١) السابق ص٢٦٣

(٢) معجم مصطلحات الأدب ص ٨٨ ، ٨٩

لا تخنقه . إن عمل نفسى ليتحدث بصوت قوى ، ولا ينقطع عن الحديث »[1] . كما لم يكن بعيدا عن فكرة « سانت بوف Sinte-Beuve الذى يوضح أنه أثناء بناء عمله الأدبى وخلال تفكيره فى إنجاز هذا البناء : كان محلقا مرتفعا عن الواقع الذى ينطلق منه « فكان لا يلامس الأرض إلا لضرورة وكان يجهل أشياء الشارع »[2] . وهذا ما أراد ابن رشيق أن يوصله إلينا حينما عرض لنا تجارب الشعراء المزودة بصور هيئاتهم الجسمية المختلفة التى أثرت فى نفوسهم وهزت قدراتهم الفنية فانتجوا شعرا جيد الصنعة ، بالغ التأثير .

وأما المحور الثالث وهو « الاتحاد بالطبيعة » فيظهر من اعتلاء هؤلاء الشعراء الأسطح والأبراج والمرتفعات ، لكى لا يكون ثمة حاجز بينهم وبين تلك القوة الخارقة المنشودة ، التى توحى إليهم أو تلهمهم طريف المعانى وجيد الألفاظ وبراعة التصوير . ولكى يتمكنوا من جهة أخرى من الإشراف على الواقع السفلى الذى يمتد تحت أبصارهم وأمامهم وحولهم فلا يستغرقون تماما فى الفراغ واللانهائية ، لأنهم يجب أن يرتبطوا بموجودات « الواقع » الحىّ المتحرّك ، فهم أولا وأخيرا يتجهون بالخطاب الشعرى إلى بشر هذا الواقع ، بغرض استمالتهم ، أو الاستحواذ عليهم .

والمؤكد أن هذا المحور ليس إلا نتيجة لسابقيه (العزلة ، والتأمل) من حيث أنه بعد حالة العزلة الطوعية أو الجبرية ، وعقب حالة « التأمل الصافى» اللتين تخضع لهما قدرات الشاعر النفسية ـ يدخل الشاعر فى حالة تالية لهما ناشئة عنهما وهى« الاتحاد بعناصر الطبيعة » الساكنة والمتحركة

---

(١) علم النفس والأدب صـ٢٦٢
(٢) السابق صـ٢٦٢

التى تشكل له أهمية كبيرة . لأنه يجد فى « أحضان الطبيعة ضالته »[1] المرجوة فيعمد إلى التعامل الفنى معها وفقا لطبعه ومزاجه ، ولأنه يراها « حقلا يمكن استغلاله »[2] فى تهيئة نفسه وإعدادها لتقديم صياغية فنية بحق لأنها ، « الملاذ الذى يفزع إليه »[3] . كما أنها أشبه « بمتنزه منعزل يشعر بانسجامه معها على قدر شعوره بعدم انسجامه مع البشر »[4] أو بإحساسه بضرورة صنع ما يفيدهم وتقديمه إليهم بصيغة فنية تؤثر فى نفوسهم ، وتبقى فيها بعض الوقت .

ويبدو أن هؤلاء الشعراء وكذا النقاد كانوا على معرفة ووعى بطبيعة هذا الاتحاد ومفهومه على النحو الذى استنبط من « التجارب » التى ساقها ابن رشيق ؛ فقد اتحد الفرزدق (أو كثير) بالجبال المحيطة به حين أخذ يستجدى قوة الإلهام الخارقة أن تهبط عليه أو تحل بنفسه ، ليقول أبياتا تفوق أبيات حسان بن ثابت إن لم تماثلها ، واتحد كثير بالأماكن الخالية الخربة ، والفرزدق بالمناطق الوعرة الموحشة ، استدعاء لتلك القوة الخارقة ، التى تعين على تخلق المعانى وصياغتها ، وكذلك فعل عبد الكريم النهشلى باتجاهه أثناء صنعة قصائده نحو ظواهر الكون العلوية وموجوادت الأرض وموادها المختلفة للغرض ذاته .

وبناء على هذا فإن الاتحاد بالطبيعة بكافة ظواهرها العلوية والسفلية — كان — ومازال — السبب المباشر الأصيل فى إثارة طوابع الشعراء ،

---

(١) علم النفس والأدب صـ٢٦٢
(٢) السابق صـ ١٧٢
(٣) السابق صـ ١٧٤
(٤) السابق صـ ١٧٤

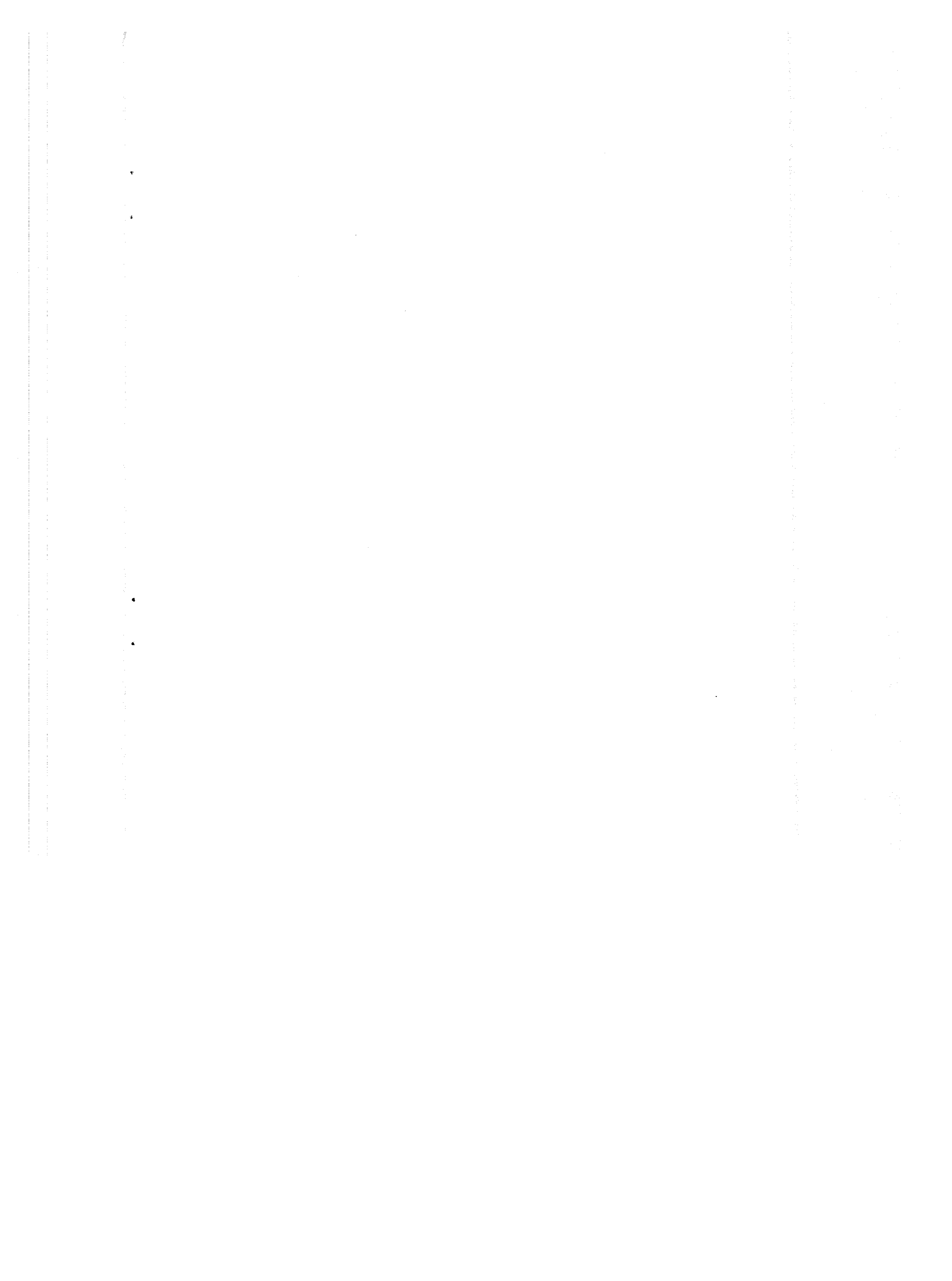
والعامل المبدئى فى تحريك نفوسهم وأمزجتهم ، كما كان وما زال علة للاستغراق النفسى العميق فى « تأملات أخلاقية عن الإنسان ، ومركزه فى العالم وسلوكه ، كيف ينبغى أن يكون »[1] . كما أن رغبة الشعراء فى هذا الاتحاد أو فى اندماجهم فى الظواهر الكونية الطبيعية تعكس أمزجة مختلفة وطبائع متعددة لهؤلاء الشعراء وغيرهم ، تلتقى على غاية واحدة هى بناء « التهيئة النفسية » الداعية لتلك القوة الخارقة التى تتدخل فى تشكيل القصيدة من عناصر « المعانى و الألفاظ والتصوير » فى القالب الموسيقى المختار .

---

(1) السابق ص١٧٣

المبحث الثالث

فاعلية التأمل الباطني



المبحث الثالث

فاعلية التأمل الباطنى

فطن بعض النقاد العرب القدامى إلى « إجراء نقدى نفسى » يعنى بفحص حالة المتلقى الشعورية عند تلقيه النص الشعورى ، وذلك لتحديد مايمكن تسميته رد الفعل إزاءه : Reaction[١] أو استجابته له : Respones[٢] ، فحرصوا على توجيهه إلى : الرجوع إلى نفسه لتأمل أحوالها المختلفة ، من ارتياح أو ضيق ، ومن تحمس أو ملل ، ومن إقبال أو نفور ، ومن حب أو بغض . وبعبارة أخرى ، عمدوا إلى حثه على فحص نفسه[٣] : Introspection أثناء قراءة النص أو الاستماع إليه .

والحق أن هذا الإجراء يشير إلى تكامل نظرة النقد العربى القديم إلى طرف العمل الأدبى وهما الأديب والقارىء ، فكما أنه ينبغى على الناقد « البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود »[٤] حتى يتمكن من أن يستشف روحه من وراء عباراته ، لأنه « يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذى يراد رسمه به » كما يقول الناقد الفرنسى سانت بوف[٥] ـ فإنه ينبغى عليه فى المقابل

(١) معجم علم النفس صـ١٢ .
(٢) السابق صـ٣٨ .
(٣) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده صـ٣٦ ، وسيد قطب : النقد الأدبى أصوله ومناهجه دار العروبة بيروت ط(٤) ١٩٦٦ صـ١٩٧ وما بعدها .
(٤) د/أحمد كمال زكى : النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته . دار النهضة العربية ط(٢) ١٩٨١ صـ٢٥٣ .
(٥) د/محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن : الأنجلو المصرية ط (٣) ١٩٦٢ صـ٤٩ .

أن يلتمس حالة المتلقى النفسية ، ويسجل موقفه تجاه هذه الأثر ، لأن النقد « يعلم الآخرين كيف يقرءون »[1] .

والثابت أن على بن عبد العزيز الجرجانى (ـ ٣٩٢هـ) هو أول من تحدث بالتفصيل عن قيمة هذا الإجراء النفسى وذلك حين فحص بعض أشعار البحترى ومنها قوله[2] :

ألامُ على هواكِ وليس عدلاً ... إذا أحببتُ مثلكِ أن أُلاما
أعيدى فىَّ نظرة مُسْتثيب ... توخىَّ الأجْر أو كَرِه الأثاما
ترَىْ كَبِداً محرَّقةً ، وعَيْناً ... مؤرقةً وقلبا مُسْتَهَامَا
تناءت دارُ عَلْوةَ بعد قُرْب ... فَهَلْ رَكْبٌ يُبلِّغها السَّلاما
وَجَدَّدَ طيفُها عَتْباً عَلَيْنَا ... فما يعتادُها إلَّا لِمَامَا
ورُبَّتَ ليلة قدبتُّ أسْقى ... بعينيها وَكَفَّيْها المُداما
قطعنا الليل لثما واعتناقا ... وأفنيناه ضمًّا والتزاما

وقوله[3] :

أصفيك أقصى الودّ غير مُقَلِّلِ ... إن كان أقصى الوُدّ عندك ينفَعُ
وأراك أحْسَنَ مَن أراه وإن بَدَا ... منك الصُّدُودُ وبان وصْلُكَ أجْمَعُ
يعتادنى طربى إليك فيغتلى ... وَجْدى ويدعونى هواك فأتبعُ
كَلِفاً بحبّك مَولعاً ويسُّرنى ... أنّى أمرؤ كَلِفٌ بحبّك مُولَعُ

ثم قال معلقا على هذا الشعر وغيره[4] « ثم انظر هل تجد معنى مبتذلا ،

(١) السابق صـ٤٩ .

(٢) ديوان البحترى ٢/٢٢٥ .

(٣) ديوانه : ٢/٧٥ .

(٤) الوساطة صـ٢٦ و صـ٢٧ ، ففيهما أشعار أخرى للبحترى اعتمد عليها الجرجانى فى توثيق فكرته عن قيمة تأمل المتلقى لنفسه أثناء تلقى الشعر .

ولفظا مشتهرا مستعملا ؟ وهل ترى صنعة وإبداعا ؟ أو تدقيقا أو إغرابا ؟ ثم تأمل : كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثّلة لضميرك ، ومُصَوَّرة تلقاك ناظرك »(١) .

فكما نرى يدعو الجرجانى المتلقّى لهذا الشعر أن يتوسَّل بوسيلة نفسية هى « التأمّل النفسى » وذلك برصد أثر وقعة على نفسه أثناء القراءة أو عقب الفراغ منها . وهذه الوسيلة ـ كما نلاحظ ـ استجابة نفسية ، لأنها ناشئة عن ملاحظة تأثر نفس المتلقى بالنص الشعرى المقروء أو المسموع ، ومراقبة أحوالها نتيجة هذا التأثر. وهو بذلك يحثنا ـ باعتبارنا متلقين للنص الشعرى ـ أن « نشارك قائله فى إحساسه ، ونعود إلى أنفسنا فنجد لشعره صدى فيها »(٢) .

ويعزّز الجرجانى دعوته هذه بالتوجه إلى المتلقى كى يراقب أحاسيسه عند قراءته فى شعر المتنبى ، أو حين وَقْع شعره على نفسه . يقول فى موضع تحليله لتأثير هذا الشعر فى النفوس المتلقية له ، المزوّدة بذوق مثقف قادر على الوعى به والتفاعل معه : « وهذا أمر تُستخبر به النفوس المهذّبة ، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة ، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار . وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنفس كل مذهب ، وتقف من التّمام

---

(١) الوساطة : ص٢٧ .

(٢) د/محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ـ نهضة مصر ص٢٦٣ .

بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع مما زجة للقلب ، ثم لا تعلم ـ وإن قاسيت واعتبرت ، ونظرت وفكرت ـ لهذه المزية سببا ولما خُصَّتْ به مُقتضيا ولو قيل لك : كيف صارت هذه الصورة ، وهى مقصورة عن الأولى فى الإحكام والصنعة ، وفى الترتيب والصيغة ، وفيها يجمع أوصاف الكمال ، وينتظم أسباب الاختيار ـ أحلى وأرشق وأحظى وأوقع ؟ لأقمت السائل مقام المتعنّت المتجانف ، ورددته ردّ المستبهم الجاهل ، ولكان أقصى ما وسعك ـ وغاية ما عندك أن تقول : موقعه من القلب ألطف ، وهو بالطبع أليق ، ولم تعدم مع هذه الحال. معارضا يقول لك : فما عبت من هذه الأخرى ؟ وأىّ وجه عدل بك عنها ؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت !! وتتكامل فيها ذيه وذيه !! وهل للطاعن إليها طريق ؟ وهل فيها لغامز مغمز يحاجك بظهر تحسُّه النواظر ؛ وأنت تحيله على باطن تحصّله الضمائر ! كذلك الكلام : منثوره ومنظومة ، ومنظومه ومجملة ومفصله ، تجد منه المحكم الوثيق والجزل القوى ، والمصنَّع المحكم ، والمنمق الموشّح ؛ قد هُذِّب كل التهذيب ، وثقف غاية التثقيف ، وجهد فيه الفكر ، وأتعب لأجله الخاطر ، حتى احتمى ببراءته عن المعايب ، واحتجز بصحته عن المطاعن ، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة وترى بينه وبين ضميرك فجوة »[1] .

ويظهر من النص ، أن الجرجانى يريد من « المتلقى المتذوّق » أن يعرض القصيدة أو النص الشعرى ـ على نفسه ليتأمل ردّ فعلها إزاءه ، بشرط أن يبلغ التأمل درجة عالية من « الاستغراق » الكامل ، الذى لا يداخله

(١) الوساطة ص٤١٢ ـ ٤١٣ .

ولا يدافعه شاغل ما ، فحينئذ يكون باستطاعته أن يلاحظ تغيرات نفسه بدقة ، وأن يراقبها وهى تتأمل تأملا حرًّا مواضع الجمال فى القصيدة المعروضة أمامها ، وقد تدفعها هذه « الحرية » إلى استحسان موضع أو صورة فى القصيدة لا ترقى فنيا إلى مستوى صورة أخرى بها .

إن المتلقى المتذوق فى هذه الحالة مطالب بأن يتأمل هذه المفارقة ، ليقدّم تفسيره أو تعليله لاستحسان الصورة الأقلّ فنًّا والأكثر تواضعا ، ولن يخرج تفسيره أو تعليله لذلك إلا عن إحساس ذاتى وشعور قلبى بالميل إلى هذه الصورة ، مؤكدا بذلك على تحقيق المفارقة ، لأن هذه الصورة من وجهة نظره ـ أدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفس من تلك الصورة التى فاقتها بكونها مستكملة شرائط الحُسن ، ومستوفية أوصاف الكمال .

وعلى الرغم من احتمال نشوء تساؤل عن هذه المفارقة أو القيمة الفنية لتلك الصورة ـ فإن الرد الصادر عن المتلقى المتذوق حينئذ ينطلق من إحساسه القلبى بها ، لأنه قد اختبرها « بباطن تحصله الضمائر » وتطمئن إليه . وهذا « الباطن » لا نستطيع أن نلزمه بميل ما أو نضطره إلى إهمال صورة أقل فنا وجمالا وتأثيرا عن صورة أخرى يشهد بتفوقها الفنى الجمالى متذوق آخر . وعلة ذلك أن ثمة « قاعدة جمالية » تتدخل فى الاختيار والتفضيل وهى : أن الشيء أو العمل الفنى بعامة قد يكون « متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا »[1] . ومن ثم فإننا نتوقع من المتذوق أن يستشير شعوره الخاص أو إحساسه المنفرد تجاه ما يتلقاه من نصوص فيحكم عليها ـ بناء على ذلك ـ بحكم قد لا يشاركه فيه آخر ولا يوافق عليه ؛ ذلك لأنه « قد

---

(١) الوساطة صـ ١٠٠

يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة ــ مقلية ممقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة موموقة »[1]. وهذا يعنى أن الجرجانى يرجع هذه « المفارقة » الذوقية إلى قوة تذوقية يتمتع بها المتلقى أو ينبغى أن يتمتع بها ، للكشف عن أسرار جمال النص الشعرى والوقوف على تأثره النوعى به ، كما أن هذه القوة التى أدركها الجرجانى تدل على اعتقاده بأن بالإمكان أن نحكم بجمال « صورة » فى القصيدة رغم قبحها فى نظر الآخرين، وأن نحكم بقبح صورة رغم جمالها وحسنها من وجهة نظرهم ، على اعتبار أن الناقد المحتكم إلى ذوقه هو الذى « يتمثل الجمال المكروه أو القبيح المحبوب »[2] ، من جهة أن « الجمال » « كامن فى بواطن الأشياء ، لا يدرك إلا بالتغلغل فى الأعماق »[3] . وعلى هذا فإننا ــ فى ضوء ما تقدم ــ لا يمكن أن نضمن استحسان المتلقى المتذوق لنص شعرى أو تفاعله معه رضا به وموافقة عليه ، لمجرد أن بعض المتلقين قد أقروا بجماله واستحسنوا صورته ، وشهدوا له بالتفوق من غير استبطان له وتعمق فيه . فالاستبطان والتعمق دليلان لا يخطئان على جمال النص الشعرى الجدير بالتأثير فى نفس المتلقى ووجدانه .

وقد خطت فكرة التأمل الباطنى هذه ــ خطوات واسعة بتحليلات عبد القاهر الجرجانى (ــ ٤٧١هـ) التى اتسمت بالعمق والتنظيم والوضوح والإحاطة التامة بأحوال طرفى العمل الإبداعى المتصلة بهذه الفكرة وهما « النص والمتلقى » . وذلك فى كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) يقول فى مفتتح الكتاب الأول « فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن

---

(١) السابق صـ١٠٠ مقلية = مكروهة . موموقة = محبوبة .
(٢) د/هند طه : النظرية النقدية عند العرب ــ بغداد ط (١) صـ٢٤٠ .
(٣) السابق صـ٢٤٠ .

شعرا أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ــ فاعلم أنه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف ، وإلى ظاهر الوضع اللغوى ، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده »[1] .

حقا إن عبد القاهر فى هذا النص يؤكد نظرة الجرجانى « التأملية » الخاصة بضرورة أن يراقب المتلقى المتذوق للشعر ــ نفسه حال وقعه عليها ، ولكن عبدالقاهر يضمن ــ كعادته ــ هذا التأكيد ، « خصوصية » نظرته ، وهى أن أساس أثر الشعر أو النص الأدبى فى نفس المتذوق هو « ترتيب خاص فى صياغة المعانى »[2] يمدها ــ الصياغة ــ بطاقة حركية تؤثر فى النفس سلبا أو إيجابا .

وقد دعاه استمساكه بخصوصية هذه النظرة إلى أهمية هذه « الظاهرة النفسية الأدبية » ــ إلى أن يسوق لنا المزيد من تأكيدها وتقويتها ، حين أخذ يطبقها فى ثلاثة مجالات هى : دراسته فن التجنيس ، وفن التمثيل ، وبحثه فى أبيات مشهورة كان للنقاد السابقين عليه رأى فى مدى عمق معانيها ودقة ألفاظها .

أما المجال الأول وهو « فن التجنيس » فقد بين أنّ استحسان المتلقى لتجانس اللفظتين متوقف على تأثير معنييهما فى نفسه تأثيرا حسنا ، أو وقوعهما فى عقله موقعا حميدا . يقول فى ذلك « أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا

---

(١) أسرار البلاغة . تحقيق ، هـ . ريتر . طبعة إسطنبول ، مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤ صـ٤ .
(٢) من الوجهة النفسية صـ١١٦ .

حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا ، أتراك استضعفت تجنيس أبى تمام فى قوله[1] :

ذهَبَتْ بمذهبه السّماحةُ فالتَوَتْ   فيه الظنون أَمَذْهَبٌ أم مُذْهَبُ

واستحسنت تجنيس القائل[2] :

« حتى نجا من خوفه وما نجا »

وقول المحدث[3] :

ناظراه فيما جنى ناظراه   أو دعانى أَمُتْ بما أو دعانى

لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت فى الثانى ؟ ورأيتك لم يزدك بمَذْهب ومُذْهب على أن أسمعك حروفا مكررة ، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها ، فبهذه السريرة صار التجنيس وخصوصا المستوفى منه المتفق فى الصورة من حلى الشعر ومذكورا فى أقسام البديع[4] .

---

(١) ديوانه /٣٩ والبديع لابن المعتز ص٣٥ والموازنة للامدى ص١١٥ والموشح للمرزبانى ص٣٠٩ والوساطة للجرجانى ص٦٤ ودلائل الإعجاز لعبد القاهر تحقيق محمود شاكر . الخانجى بمصر ص٢٧٧ وهذه المصادر تعتبر التجنيس فى هذا البيت من النوع الردىء .

(٢) ثعلب : قواعد الشعر تحقيق/محمد عبد المنعم خفاجى ط١٩٤٨ ص .

(٣) البيت لشمسويه البصرى كما فى اليتيمة ٣٨١/٣ والمعاهد ٤٤١ ، ولشداد بن إبراهيم كما فى إرشاد الأريب ٢٧١/١١ ، ولأبى الفتح البستى كما فى زهر الآداب ٧٥/٢ والعمدة ٢٢٥/١

(٤) أسرار البلاغة ص٧ ، ٨

ويريد عبد القاهر أنّ لجوء الشاعر إلى هذا النوع من الفن البيانى البديع القائم على « المخادعة » الجمالية يدعو المتلقى المتذوق إلى أن يتأمل الفائدة الناجمة عن هذه المخادعة التى تتمثل فى « إعادة لفظة » بعينها فى البيت الواحد ، ذلك أن الإعادة اللفظية قد تخدع المتلقى للحظة أو للحظات طالت أو قصرت من جهة الإحساس بأن اللفظة الأولى ربما لم تكن لها فائدة ، كما أن إعادتها بنفس الصورة قد يوقع فى النفس الوهم بأن الكلمة الأولى ناقصة الفائدة ، أو غير وافية بالمعنى المراد ، ولكن سرعان ما يكتشف المتلقى فائدة هذه « المخادعة » حين يدرك أن الشاعر قد عمد إلى ذلك بقصد « المجانسة » ليثير فى نفس المتلقى أثناء القراءة أو الاستماع مشاعر الإقبال على هذا النوع من الشعر وقبوله ، أو رفضه والإعراض عنه ، على النحو الذى تحقق فى القول الثانى « حتى نجا من خوفه وما نجا » والقول الثالث « ناظراه فيما جنى ناظراه ... » كما تبين ، وعلى النحو الذى تحقق فى قول أبى تمام[1] الخاص بالجناس الناقص :

يمُدُّون من أيدٍ عواصٍ عواصمٍ   تصول بأسياف قواضٍ قواضِبِ

وفى قول البحترى[2] .

لئن صَدَفَتْ عنا فَرُبَّتَ أنفس   صَوَادٍ إلى تلك الوجوه الصوادفِ

والسبب فى ذلك فى رأى عبد القاهر « أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم ، والباء من قواضب ، أنها هى التى مضت ، وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكدة ، حتى إذا تمكن من نفسك تمامها ، ووعى سمعك آخرها انصرفت عن ظنك الأول وزلت عن الذى سبق

(١) ديوان ٤٢/ ، وإعجاز القرآن للباقلانى ص٨٢ ، والعمدة ٢٢٣/١

(٢) ديوانه ٢٤١/١

من التخييل ، وفى ذلك ما ذكرت لك من طول الفائدة ، بعد أن يخالطك اليأس منها ، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه ، حتى ترى أنه رأس المال »[1] فهو يهدف بهذا التعليل إلى لفت نظر المتلقى إلى تأمّل نفسه وباطنه ، حين يقرأ أو يسمع هذا النوع من التعبير الفنى ، الذى يثير فيها أحاسيس متناقضة عليه أن يرصدها ، مثل أحاسيس « اليقين والظن والتأكد والتوهم والأمل واليأس » وغيرها .

وأما تناوله فن « التمثيل » فقد وضح وظيفته التأثيرية بقوله : « واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه : أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى ، أو أبرزت هى باختصار فى معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ـ كساها أبهة وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب من نارها ، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابةً وكلفا ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا ، فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم ، وأنبل فى النفوس وأعظم ، وأهز للعطف ، وأسرع للإلف ، وأجلب للفرح ، وأغلب على الممتدح ، وأوجب شفاعة للمادح ، وأقضى له بغر المواهب والمنائح ، وأسير على الألسن وأذكر ، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر . وأن كان ذما كان مسه أَوْجَعَ ، ومِيْسَمُه أَلْذَعَ وَوَقْعُه أقهر وبيانُه أبهر ، وإن كان افتخارا كان شأوه أمدّ ، وشرفه أجدّ ، ولسانه ألدّ ، وإن كان اعتذارا كان إلى القبول أقرب ، وللقلوب أخلب ، وللسخائم أسل ، ولغرب الغضب أفل ، وفى عقد العقود أنفث ، وعلى حُسن الرجوع أبعث ، وإن كان وعظا كأن أشفى للصدور ، وأدعى إلى الفكر ، وأبلغ فى التنبيه والزجر ، وأجدر

---

(١) أسرار البلاغة صـ١٨

بأن يجلى الغيابة ، ويبصر الغاية ، ويبرىء العليل ، ويشفى الغليل . وهكذا الحكم إذا استقريت فنون القول وضروربه ، وتتبعت أبوابه وشعوبه . وإذا أردت أن تعرف ذلك ... فانظر إلى قول البحترى[1]

دانٍ على أيدى العفاة وشاسعٌ عن كل نِدٍّ فى الندى وضريب
كالبدر أفرط فى العلوّ وضَوْءُه للعصبة السَّارين جدُّ قريب

وفكر فى حالك وحال المعنى معك ، وأنت فى البيت الأول لم تنته إلى الثانى ، ولم تتدبَّر نصرته إياه وتمثيله له فيما يملى على الإنسان عيناه ، ويؤدى إليه ناظراه ، ثم قسهما على الحال وقد وقفت عليه ، وتأملت طرفيه ، فإنك تعلم بُعد ما بين حالتيك ، وشدّة تفاوتهما فى تمكن المعنى لديك ، وتحببه إليك ، ونبله فى نفسك ، وتوفيره لأنسك ، وتحكم لى بالصدق فيما قلت والحق فيما ادعيت[2] » .

ففى هذا الموضع ينمى عبد القاهر فكرته عن ضرورة « تأمل » المتلقى النص الشعرى القائم على « التمثيل » ، وذلك للتعرف على وظيفته الفنية وقيمته التأثيرية ، من جهة أن توظيف الأديب أو الشاعر له عقب تناوله معنى معينا كالمدح أو الذم ، أو الافتخار أو الوعظ ـ يكسب هذا المعنى أو ذاك قوة ، ويمنحه جمالا ، ويمده بطاقة تثير فى نفس المتلقى أحاسيس القبول والرضا ، والحميّة ، والخشية ، والانتماء ، وغير ذلك من الأحاسيس .

وقد استدل عبد القاهر على قيمة هذه الوظيفة وفاعليتها بدعوة المتلقى إلى تأمل ذاته ومراقبة نفسه خلال تلقى بيتىْ البحترى ، والوقوف على المعنى

(١) ديوانه ١١٤/١ وأنوار الربيع لابن معصوم ص٢٤٥ .
(٢) أسرار البلاغة ص١٠٣ .

الكامن فيهما والبناء التمثيلي له . ولا شك أنه سيعجب بمعنى البيت الأول « دانٍ على أيدى العفاة ... » الذى ينحصر فى وصف البحترى ممدوحه بأنه قريب للمحتاجين،بعيد عن المنزلة ، بينه وبين نظرائه فى الكرم بون شاسع[1]، ولكن حالة الإعجاب هذه ما يلبث أن يداخلها ويزاحمها إحساس بالحيرة ، ناشىء عن وصف هذا الممدوح بوصفين متضادين هما « القرب والبعد » .

والمؤكد أن هذه الحالة المزدوجة (الإعجاب ـ الحيرة) سرعان ما تخف حدتها وتتلاشى ، لتحل محلها حالة أخرى ذات إحساس مغاير هو : « الإقناع النفسى » الناشىء عن تمكين معنى « التضاد » فى البيت الأول ، وتثبيته ، وذلك بإيراد صورة فنية سوغت هذا المعنى وهى : تشبيه الممدوح بالبدر ، الذى هو بعيد فى السماء ، ولكن ضوءه قريب جدا للسائرين ليلا . وهذه الصورة « التسويغية » جاءت نتيجة إحساس الشاعر بضرورة توضيح الغموض وتجليته للمتلقى ، كما جاءت دعوة للمتلقى بأن يعمل فيها فكرة وتأمله[2] ومراقبة حالته النفسية أثناء ذلك . فالتمثيل أو سوق هذا النوع من التصوير « ينبل ويجود بمقدار تأثيره فى النفس »[3] .

وقد حرص عبد القاهر على مد هذه الفكرة بالمزيد من « القوة والعمق » وذلك بتحليله المتأنى طائفة من النماذج الشعرية لعدد من الشعراء[4] . من ذلك قوله : « وأنشد قول ابن لنكك[5] :

---

(١) على الجارم ، و مصطفى أمين : البلاغة الواضحة ـ دار المعارف صـ٥٣ .

(٢) القزوينى : الإيضاح تحقيق د/محمد عبد المنعم خفاجى . الدار اللبنانية ط (٤) ١٩٧٤ صـ٣٨٤ وعلم البيان لحسن البندارى الأنجلو المصرية ١٩٨٨ صـ٩١ ، ٩٢

(٣) من الوجهة النفسية صـ١٢٣

(٤) انظر صـ١٠١ ـ ١١٤ من أسرار البلاغة .

(٥) اليتيمة ٣٣٠/٢ ونهاية الأرب ٤٤/١ .

إذا أخو الحُسن أضحى فعله سَمِجا   رأيت صورته من أقبح الصُّوَرِ

وتبين المعنى ، واعرف مقداره ، ثم أنشد البيت بعده :

وهَبْك كالشمس فى حُسْنٍ ألم ترنا   نفرُّ منها إذا مالت إلى الضَّرَرِ

وانظر كيف يزيد شرفه عندك ، وهكذا فتأمل بيت أبى تمام[1] :

وإذا أراد الله نشر فضيلة   طُويت ، أتاح لها لسانَ حسودِ

مقطوعا عن البيت الذى ينيه ، والتمثيل الذى يليه ، والتمثيل الذى يؤديه ، واستقص فى تعرف قيمته على وضوح معناه ، وحسن بزته ، ثم أتبعه إياه :

لولا اشتعال النار فيما جاورت   ما كان يُعرف طيبُ عرف العودِ

وانظر : هل نشر المعنى تمام حلته ، وأظهر المكنون من حسنه وزينته ، وعطّرك بعرف عوده ، وأراك النضرة فى عوده ، وطلع عليك من مطلع سعوده ، واستكمل فضله فى النفس ونبله ، واستحق التقديم كله إلا بالبيت الأخير ، وما فيه من التمثيل والتصوير[2] » :

كما زاد فكرته قوة وعمقا ببيان علل تأثير هذا الفن الجمالى فى نفس المتلقى له ، ونصَّ على أن هذا التأثير مردّه إلى « فخامة المعنى » الناشىء عن توظيف الصورة التمثيلية ، وأن أشعار الشعراء تعكس هذه العلل أو توحى بها وتومىء إليها ، وأنه يمكن للناقد الفاحص ، أو المتلقى المتذوق أن يهتدى إليها

---

(١) ديوانه ص٨٥ وديوان المعانى ٤٦/١ وسر الفصاحة ١٣٦ ، ٣٥٩ ، ورسالة القشيرى - باب الحسد طبعة مصر ١٣١٨ ص٨٦ .

(٢) أسرار البلاغة ص١٠٥

ويتعرف عليها ، خلال وقع الصور التمثيلية فى نفسه ووجدانه ، وأن هذه العلل منها ما يتعلق بالغموض والوضوح ، ومنها ما يتصل بالكشف عن طبيعة المعنى ونوعه ، ومنها ما يختص بمدى التباعد والتقارب بين طرف الصورة ، ومنها ما يعنى بهز النفس وتحريكها . ففى ضوء هذا يظهر أن عبد القاهر يُرجع تأثير التصوير التمثيلى إلى علل عديدة « فأما القول فى العلة والسبب : لم كان للتمثيل هذا التأثير وبيان جهته ومأتاه ، وما الذى أوجبه واقتضاه فغيرها . وإذا بحثنا عن ذلك وجدنا له أسبابا وعللا كل منها يقتضى أن يفخم المعنى بالتمثيل ويَنْبُل ويَشْرُف ويكمل »[1] .

أما العلة الأولى فتتعين فى « تحول إحساس المتلقى بغموض المعنى إلى الإحساس بوضوحه » ، فينشأ عن ذلك أحاسيس بالأنس والبهجة والراحة تتملك نفسه يقول « فأول ذلك وأظهره ، أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفىٍّ إلى جَلىٍّ ، وتأتيها بصريح بعد مكنىٍّ ، وأن تردها فى الشىء تعلمها إياه إلى شىء آخر هى بشأنه أعلم ، وثقتها به فى المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة - يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام ، وبلوغ الثقة به غاية التمام ، كما قالوا : « ليس الخبر كالمعاينة » ، « ولا الظن كاليقين » فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس ، أعنى الأنس من جهة الاستحكام والقوة »[2] . فهذا القول يفيد أن هذه العلة التأثيرية تتحدد فى تفاعل النفس تفاعلا تحوليا ، بسبب إخراجها من دائرة

(١) أسرار البلاغة صـ١٠٨

(٢) السابق صـ١٠٨

الإحساس بالحيرة لغموض المعنى وإبهامه ، إلى دائرة الإحساس بالارتياح والاستقرار لوضوحه والتصريح به ، أو بسبب مخاطبة حواس النفس وعواطفها الداخلية بعد الاتجاه إلى مخاطبة فكر المتلقى وعقله ، لأن العلم بالنص المستفاد عن طريق الحواس والمشاعر والعواطف أشد تأثيرا فى النفس بعد العلم به عن طريق الفكر والنظر . ومن هنا وجدنا عبد القاهر يقف إلى جانب الصورة التمثيلية الكاشفة ، الموجهة إلى حس المتلقى ، المخاطبة لعاطفته ، إذ هى أكثر بقاء فى النفس خاصة أن « العلم » الأول أو الإدراك الذى وجهت إليه النفس الإنسانية فى مطلع الحياة خاطب فيها الحس والعواطف أولا ، ثم العقل والفكر بعد ذلك . يقول : « ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية ، فهو إذن أمس بها (النفس) رحما ، وأقوى لديها ذمما ، وأقدم لها صحبة وآكد عندها حرمة ، وإذ نقلتها فى الشىء بمثله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة فى القلب ، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة ــ فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم . فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر ، إذا وقع المعنى فى نفسك غير ممثل ثم مثله ، كمن يخبر عن شىء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول : ها هو ذا فأبصرة تجده على ما وصفت[1] .

وأما العلة الثانية فتتحدد فى الكشف عن طبيعة العلاقة بين التمثيل والمعانى الواقعة قبله ، يقول عبد القاهر فى ذلك : المعانى التى يجىء التمثيل فى عقبها

---

(١) السابق ١٠٩

على ضربين : غريب بديع ، يمكن أن يخالف فيه ، ويدعى امتناعه واستحالة وجوده ، وذلك نحو قوله (المتنبى)[٢] .

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وذلك أنه أراد أنه فاق الأنام ، وفاتهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة ، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه ، وهذا أمر غريب ؛ وهو أن يتناهى بعض أجزاء الجنس فى الفضائل الخاصة به إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس ، وبالمدّعى له حاجة إلى أن يصحح دعواه فى جواز وجوده على الجملة ، إلى أن يجىء إلى وجوده فى الممدوح ، فإذا قال « فإن المسك بعض دم الغزال » فقد احتج لدعواه وأبان أنْ لما ادَّعاه أصلا فى الوجود وبرّأ نفسه من ضعة الكذب ، وباعدها من سفه المقدم على غير بصيرة ، والمتوسع فى الدعوى من غير بيّنة ، وذلك أن المسلك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد فى جنسه ، إذ لا يوجد فى الدم شىء من أوصافه الشريفة الخاصة به ، بوجه من الوجوه ، لا ما قل ، ولا ما كثر ، ولا فى المسك شىء من الأوصاف التى كان لها الدم دما البتّةَ . والضرب الثانى أن لا يكون المعنى الممثل غريبا نادرا ، يحتاج فى دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجّة وإثبات . نظير ذلك أن تنفى عن فعلٍ من الأفعال التى يفعلها الإنسان ــ الفائدة وتدعى أنه لا يحصل منه على طائل ، ثم تمثله فى ذلك بالقبض على الماء والراقم فيه ، فالذى مثلت

---

(١) ديوانه ٢٠/٣ والواحدى ٢٩٤ ، الأمالى الشجرية ٢٣٤/١ زهر الآداب ١١٩/١ ، والمطول ٣٣١ ، والمثل السائر ١٢٦ ومعناه : أنك تتفوق على الناس وأنت منهم . فقد يفضل بعض الشىء ــ الكل جملة كالمسك وهو بعض دم الغزال – يفضله فضلا كثيرا .

ليس بمنكر مستبدع ، إذ لا ينكر خطأ الإنسان فى فعله ، أو ظنه وأمله وطلبه ، ألا ترى أن المغزى من قوله (قيس بن الملوح)[1] .

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض   على الماء خانته فُروجُ الأصابع

أنه قد خاب فى ظنه أنه يتمتع بها ، ويسعد بوصلها ، وليس بمنكر ولا عجيب ولا ممتنع فى الوجود ، خارج من المعروف المعهود ، أن يخيب ظن الإنسان فى أشباه هذا من الأمور حتى يستشهد على إمكانه ، وتقام البينة على صدق المدعى لوجدانه .

وإذا ثبت أن المعانى الممثلة تكون على هذين الضربين ، فإن فائدة التمثيل وسبب الأنس فى الضرب الأول ـ بيِّن لائح لأنه يفيد فيه الصحة وينفى الريب والشك ، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف ، أو تهجم المنكر وتهكم المعترض ، وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه حتى يرى ويبصر ويعلم كونه على ما أثبتته الصفة عليه موازنة ظاهرة صحيحة . وأما الضرب الثانى فإن التمثيل وإن كان لا يفيد فيه هذا الضرب من الفائدة ، فهو يفيد أمرا آخر يجرى مجراه ، وذلك أن الوصف كما يحتاج إلى إقامة الحجة على صحة وجوده فى نفسه ، وزيادة التثبيت والتقرير فى ذاته وأصله ، فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه ، ووضع قياس من غيره يكشف عن حدة ومبلغه من القوة والضعف والزيادة والنقصان . وإذا أردت أن تعرف ذلك فانظر أولا إلى التشبيه الصريح الذى ليس بتمثيل كقياس الشىء على

---

(١) الكامل للمبرد ص١٦٦ ، وفى معجم الشعراء للمرزبانى ص٣٥ لعلبة بن ماعز الحارثى :
[أجرت ولم تمنع وكنت كقابض على الماء خانته فروج الأصابع]

الشيء فى اللون مثلا « كحنك الغراب » تريد أن تعرف مقدار الشدة لا أن تعرف نفس السواد على الإطلاق[1] .

ويتبين من النص أن عبد القاهر يرى ثمة علة لتأثير التمثيل فى نفس المتلقى تختص بعلاقة التصوير التمثيلى بالمعنى السابق عليه . وفى إطار ذلك ينبه إلى وجود نوعين من المعانى أحدهما : غريب نادر الورود على الذهن المتلقى ، وثانيهما عادى أليف كثير الورود على الذهن .

أما النوع الأول : فإن يحتاج إلى صيغة تمثيلية توضحه ، وتزيل الشك الذى قد يحيط به بعد أن عرضه الشاعر ، على النحو الذى يظهر فى بيت المتنبى « فإن تفق الأنام ... » فقد ساق المتنبى معنى غريبا بديعا نادر الحدوث فى الشطر الأول ، وهو أن الممدوح متفوق على جميع البشر رغم أنه واحد منهم ، أو أن المشبه (الممدوح) قد فاق الناس جميعا فى الأوصاف الفاضلة إلى حد بطل معه أن يكون واحدا منهم ، بل صار نوعا آخر برأسه أشرف من الإنسان . وهذا أمر غريب يفتقر الشخص الذى يدعيه إلى إثبات جواز وجوده على الجملة حتى يجىء إلى إثبات وجوده فى الممدوح ، فقال بعبارة تمثيلية « فإن المسك بعض دم الغزال » أى ولا يعد المسك فى الدماء لما فيه من الأوصاف الشريفة التى لا يوجد شىء منها فى الدم ، أو خلوة من الأوصاف التى كان لها الدم دما ، فأبان أن لما ادعاه أصلا فى الوجود على الجملة[2] . فتوضيح المعنى الغريب النادر – كما فى الشطر الأول من هذا البيت – بهذه الصيغة التمثيلية – يهزّ نفس المتلقى ويزودها بأحاسيس

(١) أسرار البلاغة صـ١١٠ ، و صـ١١١

(٢) القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة صـ٣٥٦ – ٣٥٧ ، وعلم البيان لحسن البندارى صـ٩٤

الأنس والارتياح والطرب ، نظرا لما خلفه فيها ذلك المعنى الغريب من معانى الحيرة والغموض والإبهام . فالفائدة الحقيقية فى هذا النوع أن تقديم ما يوضح الغريب بالتصوير التمثيلى « ينفى الريب والشك ، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف ، وتهجم المنكر ، وتهكم المعترض من جهة ، ويكشف الحجاب عن الموصوف المختبر عنه » من جهة أخرى يمكن أن يراه المتلقى ويبصره ويستمتع به .

وأما النوع الثانى : وهو « المعنى العادى الأليف » فإنه يحتاج إلى صيغة تمثيلية مغايرة للسابقة تهدف إلى بيان مقدار هذا المعنى ، لأنه ليس كسابقه غريبا ولا غامضا « ووضع قياس من غيره يكشف عن حدة من القوة والضعف والزيادة والنقصان »[1] . كما ظهر فى البيت الثانى « فأصبحت من ليلى .. » فقد ساق الشاعر معنى عاديا غير غريب هو : تسجيل فشله فى حب ليلى ، وخيبة مسعاده فى الاحتفاظ بها .

ورغم « عادية » هذا المعنى وقربه من إدراك المتلقى ، لكنه يشعر عند تأمله بالرغبة فى التعرف على « مقدار » هذا الفشل أو حجم هذه الخيبة . والذى يحقق له هذه الرغبة ، هو جزئية معنوية فى البيت نفسه ، وضعهاالشاعر فى صيغة تمثيلية ذات وظيفة مؤثرة ، هى أنها جعلت المتلقى يرى رؤية مؤكدة أن الشاعر أو المحب قد « بلغ فى خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ وانتهى فيه إلى أبعد الغايات ، حتى لم يحظ لا بما قل ولا ما كثر »[2] . خاصة أن هذه الرؤية قائمة على المشاهد التى تؤثر فى النفوس

---

(١) أسرار البلاغة صـ١١١

(٢) السابق صـ١١٢

من حيث « التحريك للنفس »[1] ، وتمكن « المعنى فى القلب »[2] ، لأن المشاهدة ــ كما يقول عبد القاهر « مستفادة من العيان ، ومتصرفة حيث تتصرف العينان »[3] وهذا يعنى أن إدراك المتلقى لقوة عاطفة المحب ، وضعف عاطفة المحبوب ،، إنما حدث بسبب اعتماد « التصوير التمثيلى » على عنصر عينى وهو : انسراب الماء من بين أصابع اليد ، التى حاولت أن تقبض عليه وتحتفظ به ، الأمر الذى أسهم فى هزة نفس المتلقى حال تمكن معنى الخيبة أو الفشل منها .

وتنحصر « العلة الثالثة » لتأثير التمثيل فى شدة التباعد بين طرف الصورة التشبيهية التمثيلية ، وهى فى نظر عبد القاهر « ألطف مأخذا وأمكن فى التحقيق »[4] . وذلك أن « لتصوير الشبه من الشىء فى غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد ــ بابا آخر من الظرف واللطف ، ومذهبا من مذاهب الإحساس لا يخفى موضعه من العقل .. فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة ، أم خاصية مقصورة على قائل دون قائل ــ تراها لا يقع بها اعتداد ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقررا بين شيئين مختلفين فى الجنس ، فتشبيه العين بالنرجس عامى مشترك معروف فى أجيال الناس ، جار فى جميع العادات ، وأنت ترى بعد ما بين العينين وبينه من حيث الجنس . وتشبيه الثريا بما شبهت به من عنقود الكرم المنور ، واللجام المفضض والوشاح المفصل وأشباه ذلك ــ خاصِّىٌّ ، والتباين بين المشبَّه

(١) السابق صـ١١٢
(٢) السابق صـ١١٣
(٣) السابق صـ١١٣
(٤) السابق صـ١١٥

والمشبَّه به فى الجنس على ما لا يخفى»[١]. فهو يريد أن النفس المتلقية تهتز مشاعرها وتتحرك أحاسيسها أنسا وارتياحا ، حين تتلقى الصورة التمثيلية التى بناها الشاعر من طرفين متباعدين ، أو التى كان معنيا طرفيها مأخوذين من مجالين أو من واديين مختلفين ؛ فتأثير « الصورة التمثيلية » على هذا رهن بعقدها من شيئين ، كل واحد منهما ليس قريبا من الآخر كما ترى فى التشبيه العامى والتشبيه الخاصى اللذين اعتمدا أسلوب التمثيل .

والمؤكد أن هذه الفكرة قد دعته إلى إجراء « استقراء تام » للتشبيهات التمثيلية الواردة فى نصوص الشعراء القدامى والمعاصرين له ، ليقف على « ظاهرة التباعد بين طرفى الصورة التمثيلية » ، من حيث مداه وتأثيره فى نفس المتلقى ، ذلك أنه اعتقد فى معرض بحثه للتشبيهات أن « التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت (التشبيهات) إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف والمثير للدفين من الارتياح ، والمتألف للنافر من المسرة ، والمؤلف لأطراف البهجة ـ أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين وترى الصورة الواحدة فى السماء والأرض ، وفى خلقه الإنسان ، وخلال الروض ، وهكذا طرائف تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة ، وتتبعت هذه اللمحة . ولذلك تجد تشبيه البنفسج فى قوله (ابن المعتز)[١] .

ولا زورْدِيّةٌ تزهو بزُرْقتها ... بين الرياض على حُمر اليواقيت
كأنها فوق هاماتٍ ضَعُفْن بها ... أوائل النار فى أطراف كبريتِ

(١) السابق ص١١٦
(٢) ديوان المعانى ٢٤/٢ ، ونسبها العباسى فى معاهد التنصيص إلى ابن الرومى ٢٠٣ ، ونسبها ابن خلكان فى وفيات الأعيان إلى الزاهى على بن إسحاق ٥٠٦/١

أغرب وأعجب ، وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس « بمداهن دُرّ حشوهن عقيق » لأنه أراك شبها لنبات غَضٍّ يَرِفُّ ، وأوراق رطنة ترى الماء منها يَشفّ ، من لهب نار في جسم مستول عليه اليبس وباد فيه الكَلَف »[1] .

فمع صحة هذه الفكرة التي يعززها هذا النص يتبين لنا حرص عبد القاهر على دعوة المتلقي إلى مراقبة نفسه وتأمل باطنه ، حال تفقده شدة التباعد بين طرفي الصورة التمثيلية كما ظهر في البيتين السابقين — كما يتبين لنا افتراضه — وهو الناقد الفذ — أن هذا التباعد سيثير في نفس المتلقي أحاسيس الارتياح والطرب والأريحيّة والعجب ، خاصة إذا عرفنا أن الطبيعة البشرية قابلة للاستثارة بما هو غير متوقع أو منتظر . يقول في ذلك : « ومبنى الطباع ، وموضع الجبلة ، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعتد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر وكان بالشغف منها أجدر ، فسواء في إثارة التعجب ، وإخراجك إلى روعة المستغرب ، وجودك ذلك الشيء من المكان ليس من أمكنته ، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته . ولو أنه شبه البنفسج (في البيتين) ببعض النبات ، أو صادف له شبها في شيء من المتلوّنات ، لم تجد له هذه الغرابة ولم ينل من الحسن هذا الحظ »[2] .

وقد توصل عبد القاهر في ضوء حرصه على ضرورة التأمل الباطني ، واعتقاده في تأثير النفس بتباعد الطرفين — إلى حقيقة هي أنه إذا سلمنا بأن

---

(١) أسرار البلاغة ص١١٧
(٢) السابق صـ١١٨

تصوير الشبه بين « المختلفين فى الجنس » يحرك فى النفس المتلقية لهذا التصوير قوى الميل والاستحسان والطرب ــ فإن « التمثيل أكثر تحريكا لهذه القوى ، وأشد إثارة لها ، لقدرته على التأليف بين المتباينين ، والتشخيص ، والاستنطاق للحيوان والجماد . يقول فى ذلك « وإذا ثبت هذا الأصل ، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين فى الجنس ، مما يحرك قوى الاستحسان ويثير الكامن من الاستظراف ، فإن التمثيل أخص شىء بهذا الشأن وأسبق جار فى هذا الرهان .. وهل تشك فى أنه يعمل عمل السَّحر فى تأليف المتباين ، حتى يختصر لك بُعْد ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشئم والمعرق ، وهو يريك للمعانى الممثلة بالأوهام شبها فى الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة فى الجماد ، ويريك التئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين ، كما يقال فى الممدوح هو حياة لأوليائه ، موت لأعدائه ، ويجعل الشىء من جهة ماء ومن أخرى ناراً ... وهل يخفى تقريبه المتباعدين ، وتوفيقه بين المختلفين »[1] فوظيفة التمثيل ــ كما يبدو من النص ــ ليست بعيدة عن وظيفة التشبيه ، وإن كانت الوظيفة الأولى ــ كما بين فى إطار هذا السبب ــ تفوقها وتفضلها ، لكونها مؤسسة على مسوغات التأمل الباطنى المثالى وهى : إنطاق الأخرس والصامت من كل شىء جمادى أو حيوانى ، وتحريك الجامد وتحويل الثابت ، والتوفيق بين الضدّيـن والجمع بين المتناقضين .

وتكمن العلة الرابعة لتأثير التمثيل فى « هزّ نفس المتلقى واستثارة أحاسيسه » عقب تحصيل المعنى كاملا واضحا بالتصوير التمثيلى بعد أن

---

(١) السابق ص١١٨ ــ ١٢٠

بذلت الجهود الكبيرة طلبا له ، وأملا فى نواله . وعلى هذا إذا قدم الشاعر المعنى بالنهج التمثيلى ــ فإن المتلقى يسهل عليه إدراكه والتأثر به إعجابا واستحسانا واستمتاعا . خاصة أنه قد سبق تعذّر الإحاطة به ، لعمقه ودقته ولطفه . ويذكر عبدالقاهر محدداً هذه العلة : « إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو فى الأكثر ينجلى لك ، بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكر ، وتحريك الخاطر له ، والهمة فى طلبه . وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد »[1] .

ويرى عبدالقاهر أن الوقوف على المعنى المتأبى عن طريق التصوير التمثيلى ، يتفق والطبيعة أو القوة الكامنة فى الإنسان وهى قوة « الطبع » ، ذلك أن « من المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ــ كان نيله أحلى وبالمزيّة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضَنّ وأشغف »[2]. ولكن عبدالقاهر لا يريد للنهج التمثيلى أن يتعامل مع « المعنى » الشديد الإبهام والتعقيد ، لأنه يتطلب من المتذوق إضافة المزيد من الجهد ، أو زيادة فكرية عالية ، قد لا تفيد فى تحصيل المتعة أو الهزة النفسية المرادة من العمل الأدبى .

وأما المجال الثالث فهو « نظرته الفاحصة فى الأبيات المشهورة » ، التى لم يستحسنها بعض النقاد السابقين عليه مثل (ابن قتيبة) الذى لم ير فيها سوى ألفاظ خالية من المعنى الجيد[3] . ذلك أنه دعا المتلقى إلى إعادة النظر فى هذه الأبيات التى وجدوا أن تأثيرها ناشىء عن ناحية واحدة فقط هى « الجمال اللفظى » ، فقد أثنى هؤلاء النقاد عليها « من جهة الألفاظ

(١) السابق ص١٢٦
(٢) السابق ص١٢٦
(٣) الشعر والشعراء ص ٧٢ ، ٧٣

ووصفوها بالسلاسة ، ونسبوها إلى الدماثة ، وقالوا : كأنها الماء جريانا ، والهواء لطفا ، والرياض حسنا ، وكأنها النسيم ، وكأنها الرحيق مزاجها التسنيم ، وكأنها الديباج الخسرواني في مرامى الأبصار ، وَوَشْى اليمن منشورا على أذرع التجار »[1] . ثم عقب عبد القاهرة على هذا الثناء بعرض الأبيات الثلاثة[2] وهى :

ولما قضينا من منى كلّ حاجة ومسَّح بالأركان من هو ماسح
وشُدَّت على دُهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطحُ

ثم دعا المتلقى إلى النظر فيها وتأملها ، وذلك بقوله : « ثم راجع فكرتك وأشحذ بصيرتك وأحْسِن التأمّل ، ودع عنك التجوّز فى الرأى »[3]، حيث بدأ – كما نرى – بطرح وسائل للمتلقى لهذه الأبيات ، تمكنه من فحصها بتأنٍّ لإصدار حكم صحيح عليها .

أما الوسيلة الأولى فهى مراجعة الفكرة العامة أو الكلية ،التى سطعت فى ذهنه عقب القراءة الأولى « ثم راجع فكرتك » ، وهذه بداية صحيحة يستلزمها أىُّ نصٍّ أدبىٍّ على الإطلاق ، إذ هى بمثابة « اختبار » لما سطع بالذهن من فكرة ، قد تكون نتيجة ميْل غامض ، أو تحمس صريح ، أو اندفاع خاطىء ، أو تسرع غير محسوب ، أو هوى أقرب إلى المجاملة منه إلى

(١) أسرار البلاغة صـ٢١ ، وصـ١٩ بتصحيح : رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت ١٩٧٨ .

(٢) نسبت إلى كل من كثير بن عبد الرحمن ، ويزيد بن الطثرية ، وعقبة بن كعب زهير ابن أبى سلمى . انظر ديوان كثير ٧٩/١ ، ونقد الشعر لقدامة صـ١٠ ، ونوادر القالى صـ١٦٩ ، ومحاضرات الأدباء ٥٦/١

(٣) أسرار البلاغة صـ٢٢

الحقيقة الفنية، فالمراجعة دون شك نجاة أكيدة من هذا الاحتمال أو ذاك . وأما الوسيلة الثانية، فهى : « شحذ البصيرة »[1] أو استنهاض قوّتى الإدراك والفطنة عقب الاطمئنان إلى الفكرة العامة أو الكلية التى سبق له اختبارها . وهاتان القوتان تعبران به إلى الوسيلة الثالثة، وهى « إحسان التأمل » فى هذه الأبيات . وهذه الوسيلة الأخيرة ضرورية لأنها تسهم فى تشكيل رأى غير متجوز ، أو حكم معتدل وعادل ، ليس فيه تطرف ولا انحراف عن الحق .

وهنا يدعو عبد القاهر المتلقى لهذه الأبيات إلى استخلاص ما تنطوى عليه من « خصائص وسمات فنية »، مسترشدا بنظرات النقاد الذين استحسنوا هذه الأبيات من قبل ، ومستعينا بقوتى الإدراك والفطنة اللتين يتألف منهما « الفحص القائم على الباطن ». يقول : « ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرَفا إلا إلى إستعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حُسن ترتيب تكامل معه البيان ، حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع واستقر فى الفهم ، مع وقوع العبارة فى الأذن ، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، والفضل الذى هو كالزيادة فى التحديد ، وشىء داخل المعانى المقصودة مداخلة الطفيلى الذى يستثقل مكانه ، والأجنبى الذى يكره حضوره ، وسلامته من التقصير الذى يفتقر معه السامع إلى تطلب زيادة بقيت فى نفس المتكلم ، فلم يدل عليها بلفظها الخاص بها ، واعتمد دليل حال غير مفصح ، أو نيابة مذكورة ليس لتلك النيابة بمستصلح[2] .

---

(١) البصيرة : الفطنة والإدراك

(٢) أسرار البلاغة صـ٢٢

إن دعوته هذه التى تلفت نظر المتلقى إلى عرض هذه الأبيات وغيرها على باطنه ، للبحث عما فيها من إمكانات فنية مؤثرة ـ هذه الدعوة تشير إلى الخصائص الفنية العامة التى استخلصها عبدالقاهر من هذه الأبيات ، باعتباره قارئا خاصا عمد إلى فحصها ببصيرته ، وإلى بيان أثرها النفسى . وتنحصر هذه الخصائص فى ثلاثة : الأولى : « الاستعارة » التى تنفعل بها النفس انفعالا يحقق الغرض من توظيفها . والثانية : الترتيب أو الترابط الفنى بين معانى الأبيات على نحو أسهم فى بيانها وتوضيحها ، ومن ثم أمكن للقلب أن يشعر بها ، خاصة أن هذا الترابط جاء فى تشكيل لفظى أثر وقعه فى السمع . والثالثة خلوّ الأبيات من مثالب « الحشو والزيادة والدخيل » التى يحس المتلقى أنها لا تجدى ولا تفيد ، ويراها كطفيلى لا يرغب أحد فى حضوره ، ولكن ليس على المتلقى فى مواجهة ذلك أن يحتكم إلى « إيجاز مخل بالمعنى » أو « اختصار غير مسوغ له » ، أو « نقص غير فنى فيه » فهى مثالب ينشأ عنها عادة إحساس المتلقى بالحاجة إلى إكمال المعنى والرغبة فى الزيادة فيه .

وأما المجال الرابع فهو « الاستغراق الكامل » . ففى إطار دعوة النقاد القدامى إلى ضرورة تأمل الباطن عند مباشرة النص الأدبى ـ طرقوا فكرة نقدية تتعلق بحال المتلقى النفسية ، وذلك بعدد من النصوص النظرية والتطبيقية ، استهدفت ضرورة « استغراق المتلقى » على نحو تام أثناء تلقى النص الإبداعى . وقد رأوا أن ذلك يتحقق بثلاث وسائل :

الوسيلة الأولى هى : المشاركة الوجدانية Sympathy على أساس أن الجمال فى العمل الفنى إنما هو أمر تعاطفى[1] Sympthetic . وقد ظهرت

(١) د/عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى – دار الفكر العربى ط (٣) ١٩٧٤ صـ١١١

هذه الوسيلة فى نظرات نقدية كثيرة . منها أن محمد بن سلام الجمحى (ـ ٢٣١ ، أو ٢٣٢ هـ) ذكر أن يونس بن حبيب (ـ ١١٧ هـ) قد تمثل بقول عدى بين زيد[١] :

أيها الشامتُ المعيِّر بالدهر ... أأنت المبـــرَّأ الموفــــورُ
أم لديك العهدُ الوثيق من الأيَّـ ... ـام بل أنت جاهِلٌ مغرورُ

فقال (يونس) لو تمنيت أن أقول شعرا ما تمنيت إلا هذه أو مثل هذه[٢] . فيونس باعتباره متلقيا لشعر عدى قد اندمج فيه مشاركا إياه فى شعوره وهذا يعنى أن الشعور المعين الذى يودعه الشاعر أو الفنان إذا تأثر به المتلقى تأثرا شديدا ـ دل هذا التأثر على أن المتلقى حينئذ قد « وجد تجربة هى تجربته الخاصة كذلك ، أو هى تجربته التى يمكن أن يقوم بها أو يتمنى أن يقوم بها ، ومن ثم فهو يرضى عن (هذا) الشعر[٣] » الذى تلقاه وانفعل به . فيونس يقرر أن الشعور التى يتمثل فى البيتين هو نفس شعوره الذى « كان يتمنى أن ينقله بنفس الطريقة أو مثلها »[٤] .

وهذا التوافق الشعورى لدى الشاعر والمتلقى ـ ليس إلا نوعا من « المشاركة الوجدانية » ، من جهة أننا بوصفنا متلقين للعمل الأدبى أو الفنى كما يقول كروس Croce « نشعر بأنفسنا فى الآخرين أو عن طريقهم »[٥] .

---

(١) ديوانه صـ٩٥ . وسيرة ابن هشام ٧٣/١ .
(٢) طبقات فحول الشعراء ١٤١/١ .
(٣) الأسس الجمالية فى النقد العربى صـ٢٠٦
(٤) السابق صـ٢٠٦
(٥) السابق صـ١١٢

والوسيلة الثانية هى : « الاندماج أو الاتحاد الفنى Empathy» التى دل عليها نص لابن قتيبة (ـ٢٧٦ هـ) نبّه فيه إلى قيمة إحساس المتلقى بقدراته النفسية ، باعتبار أنه طاقة متذوقة قادرة على الفحص والحكم بعد أن يكون قد التحم بالنص الأدبى واتحد معه واندمج فيه ، أو بعد أن تكون « ذاته قد فنيت فى الموضوع أو فنى الموضوع فى ذاته بحيث يصبحان شيئا واحد »[1] . فقد قال متناولا أساس تفضيل الشاعر ، وقوة تأثير شعره فى المتلقى باجتذابه وكسب تعاطفه معه وضمان ميله إليه « أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه »[2] فهو بفكرة هذا النص يعطى للمتذوق المتأمل ، صلاحية الحكم على شعر الشاعر ، وعواطفه الكامنة فيه . كما تتأسس هذه الصلاحية على امتلاك الشعر لمتذوقه حتى يفرغ من قراءته أو الاستماع إليه . وهذا وذاك يؤدى إلى إصدار حكم جامع شامل هو أن صاحب هذا الشعر المؤثر « أشعر الناس » أو أكثر الشعراء قدرة على النتاج الشعرى المؤثر الفعال . ومعنى هذا أن الحكم الجامع الشامل لم يصدر إلا عن هذه الوسيلة من وسائل « الاستغراق الكلى » ، وهى الاندماج أو الاتحاد الفنى التى وحدت بين شعور الشاعر صاحب هذا الشعر ، وشعور المتذوق المتأمل باطنه حين يتصدى لفحصه بالنظر الفعال ، ورصد ما يترتب على هذا النظر من استجابات أو ردود أفعال .

ويقوى هذه الفكرة على بن عبد العزيز الجرجانى ، وهو فى معرض حديثه عن أبى نواس ، قال : « لو تأملت شعره حق التأمل ، ثم وازنت بين

---

(١) السابق صـ٢٠٦

(٢) الشعر والشعراء : صـ٨٨ .

انحطاطه وارتفاعه ، وعددت منفيه ومختاره لعظمت من قدر صاحبنا[1] ما صغرت ، ولأكبرت من شأنه ما استحقرت ، ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا محدث شعرا أعم اختلالا ، وأقبح تفاوتا وأبين اضطرابا وأكثر سفسفة ، وأشد سقوطا من شعره هذا ... وهل ضر قوله[2] :

يحميك عما يستسر بفعله ضحكات وجه لا يريك مُشْرِقِ
حتى إذا أمضى عزيمة أمره أخذت بسمع عدوّه والمنطِقِ

وقوله[3]

لعمرك ما غاب الأمين محمدٌ عن الشيء يعنيه إذا حضر الفضلُ
ولا مواريث الخلافة إنما له دونه ما كان بينهما فَضْلُ

وقوله[4]

إذا نحن أثنينا عليك بصالح فأنت كما نُثنى وفوق الذى نُثنى
وإن جَرَتِ الألفاظ منا بمدحة لغيرك إنسانا فأنت الذى نَعْنى

هل ضر قوله هذا غثاثة قوله يمتدح الأمين[5]

فعصا نداه براحتى أعلو بها الإفلاس قَرْعا
وعلىَّ سُوَرٌ مانِـــعٌ من جوده إن خفتُ كَسْعا
فلو أن دهرًا رابنــى لصفعتهُ بالكفِّ صَفْعَا

---

(١) يقصد المتنبى
(٢) ديوانه صـ٦٢
(٣) ديوانه صـ٨٧
(٤) مختارات البارودى ١/١١٤
(٥) ديوانه صـ١٢٤

وقوله[1]

ما لرجل المال أضحت تشتكى منك الكــلالا
مـا لأمـوالك مـن جـا ء احتشـى منهـا وكـالا

... وهو كما تراه فى سخف اللفظ، وسوء النظم، وسقط المعنى[2]» .

فيفهم من هذا النص النظرى التطبيقى الذى يشير إلى تفاوت شعر أبى نواس ـ أن الجرجانى فى إطار فكرة الاستغراق هذه ، يدعو المتلقى المتذوِّق إلى « تأمّل » جيِّد شعر أبى نواس ، وضعيفه من جهة ، و« تأمل » حالته النفسية تجاه هذين المستويين من جهة أخرى . وقد أراد الجرجانى أن يكون هذا « التأمل » للشعر وللحالة النفسية حينئذ ـ حقيقيا ، فعن طريق هذا النوع من التأمل يمكن للمتلقى المتذوق أن يعقد الموازنة بين أشعار أبى نواس وأشعار المتنبى ، ليكشف بها عن ارتفاع مستوى شعر أبى نواس وهبوطه ، وعن المنفى من شعره أو المطروح ، والمختار منه أو المقبول . كما يمكن عن طريق هذه الموازنة أن يتأمل ويراقب أثرها الفعال فى نفسه ، الذى ينحصر فى أحاسيس نفسية مختلفة أثارها الشعر : مثل : الإحساس بتعظيم قدر الشاعر الآخر موضع الموازنة وهو المتنبى ، والإحساس بإكباره والإعجاب بفنه الشعرى ، و« إحساس التيقن » بضآلة أو تواضع أى شعر آخر لشعراء آخرين قدماء أو محدثين .

والوسيلة الثالثة هى : « تجسيم موضوع الشعر أو مضمونه » فى شخصيات حركية حية تملك « إشعاعات خاصة ، هى بمثابة الحكم الذى

---

(1) ديوانه 1/117 .

(2) الوساطة صـ 55 ـ 59

يريد أن يحكم به المتلقى على الموضوع »[1] وتتمثل هذه الوسيلة فيما صدر عن بعض النقاد من كلام دقيق يستخلص منه هذا المعنى ، على نحو ما نرى فى قول المفضل الضبى ، الذى رواه لنا ابن قتيبة ، فقد روى أن حوارا دار بين الخليفة العباسى هارون الرشيد ، والمفضل الضبى بدأه الرشيد بسؤال وجهه إلى المفضل :

ـ اذكر لى بيتا جيد المعنى يحتاج إلى مقارعة الفكر فى استخراج خبيئه ، ثم دعنى وإياه ؟ فأجاب بصيغة استفهامية :

ـ أتعرف بيتا أوله أعرابى فى شملته ، هابّ من نومته ، كأنما صدر عن ركب جرى فى أجفانهم الوسن ، فركض يستفزهم بعنجهية البدو ، وتعجرف الشدو . وآخره مدنى رقيق ، قد غذى بماء العقيق ؟

فقال هارون الرشيد :

ـ لا أعرفه . فقال المفضل :

ـ هو بيت جميل بن معمر : فقد بدأه ببداية بدوية استفزازية فقال[2] :
. ألا أيها الركب النيام ألا هبُّوا ....

ثم أدركته رقة المشوق ، فختمه بنهاية مدنية رقيقة ، فقال : ......
أسائلكم هل يقتل الرجل الحبُّ .

فقال الرشيد مؤيدا قول المفضل ومتسائلا :

---

(١) الأسس الجمالية للنقد العربى صـ٢٦ .

(٢) ديوانه صـ٢٥ بتحقيق د/ حسين نصار ، والشطر الأول بالديوان (ألا أيها النوّام ويحكمُ هُبّوا) .

ـ صدقت . فهل تعرف أنت بيتا أوله أكثم بن صيفى فى أصالة الرأى ونبل العظة ، وآخره أبقراط فى معرفته الداء والدواء ؟

فقال المفضل موافقا :

ـ قد هولت علىّ ، فليت شعرى بأى مهر تفترع عروس هذا الخدر ؟

فقال الرشيد :

ـ بإصغائك وإنصافك ، وهو قول الحسن بن هانىء[1] .

دَعْ عنك لومى فإن اللوم إغراء   وداونى بالتى كانت هى الداء[2]

ففى هذا الحوار استشار كل من المفضل الضبى ، وهارون الرشيد باطنه ليتأمل الشعر الذى أعجب به ، وبدلا من أن يصدر كل منهما حكما مباشرا وصريحا ، عمدا إلى التشخيص والتمثيل ؛ فالمفضل حين أراد تعليل إعجابه الباطنى ببيت جميل ـ شخص مطلعه أو صوره تصويرا مجازيا ـ بأعرابى فى هيئة خاصة وحالة معينة ، تدل على هبوبه من رقدته أو نومه ـ قاصدا بذلك تحريض أهل البيئة من البدو والأعراب . كما شخص أو صور آخره برجل مدنى ، يعيش وسط مظاهر التحضر والتمدن ، فيشرب الماء بإناء من الذهب ، ويستعمل أدوات الحضارة . وأما هارون الرشيد فقد شخص الشطر الأول من بيت الحسن بن هانىء بالحكيم الخبير أكثم بن صيفى ، حيث عقد صلة أو شبها بين المعنى فى هذا الشطر وهو اللوم والعتاب الذى يمكن أن يصدر على شارب الخمر ـ وهذا الحكيم ، بجامع نبل القصد

---

(١) ديوانه صـ٦ .

(٢) الشعر والشعراء صـ٧٩ ، ٨٠ ، والأسس الجمالية صـ٢٠٨ .

وحكمة الرأى . كما شخص أو صور معنى الشطر الثانى بالطبيب القديم أبقراط بجامع المعرفة بالداء والدواء .

وكما نرى فإن كلا من الناقدين (المفضل الضبى وهارون الرشيد) قد ارتد إلى نفسه ، وقام بعملية التشخيص والتمثيل من خلالها وهو فى موضع التلقى . ومعنى هذا « أن التشخيص عملية ذاتية صرف ، والحكم الذى يرد من خلال التشخيص حكم خاص بصاحبه أولا[1] » ومعناه أيضا أن التشخيص الذى قام به كلاهما ــ دليل على عمق التأمل أو شدة الاستغراق فى استبطان هذين النصين ، ورصد الأثر الناجم عن هذا الاستغراق كما عكسته نفسا الناقدين .

ويدعم هذه الفكرة ابن الأثير (ــ٦٣٧هـ) ، بالتوسع فيها وتنميتها فيقول : « فاعلم أن الألفاظ تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البشر ، فالألفاظ الجزلة تتخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ، ولطافة مزاج ، ولهذا ترى ألفاظ أبى تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم ، وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلى ، وإذا أنعمت نظرك فيما ذكرته هاهنا وجدتنى قد دللتك على الطريق ، وضربت أمثالا مناسبة[2] . ويريد ابن الأثير فى هذا النص أن باطن المتلقى يتأثر بالألفاظ الفنية أو بالصنعة اللفظية حين يشخصها تشخيصا نوعيا ، بأن يرى « الألفاظ الجزلة » ، « والألفاظ

(١) الأسس الجمالية صـ٢٠٩

(٢) المثل السائر :تحقيق د/بدوى طيانه . و د/أحمد الحوف : دار نهضة مصر ــ القاهرة ، ١٩٧٣ ٢٥٢/١ .

الرقيقة » من الناحيتين الحركية والأخلاقية ، وكأن كلا منهما شخوص بشرية تتحرك فى الحياة الواقعية ، متحلية بصفات خلقية معينة .

ومقتضى هذا أن « الألفاظ الجزلة » إذا طرقت سمع المتلقى فإنها تكون بمثابة أشخاص حية ، تتّصف بالمهابة والصرامة والوقار ، وحينئذ فإن المتلقى يسهل عليه أن يشعر فى داخله وباطنه ، أن ألفاظ أبى تمام تبدو كفرسان امتطوا خيولهم ، وحملوا أسلحتهم ، واستعدوا لمواجهة الخصوم فى ميادين الحرب والقتال .

ومقتضى هذا أيضا أن « الألفاظ الرقيقة » إذا ترددت على مسامع المتلقى ، فإنها تبدو كأشخاص قد اتصفوا بالهدوء والوداعة والمزاج الرائق ، ولذلك يمكن لباطنه أن يراها كنساء يتصفن بالرقة والعذوبة ، ويتجملن بغلائل مصبوغة بألوان آسرة ، ويتزيَّنَّ بأصناف الحلى الغالية الثمن ، التى تبهر البصر ، وتستحوذ على اهتمام الرائى .

وعلى هذا فإن تشخيص الألفاظ المستعملة فى الشعر — كما سبق — ليس إلا عملية نفسية بحتة ، وإجراء تأمليا ، يتصل بباطن المتلقى المتذوق وداخله . وهذا ما يدعونا كمتلقين إلى تأمل ذواتنا ومراقبتها أثناء تلقى الشعر . « فنحن الذين نتمثل فى اللفظ المهابة والدماثة »[1] .

---

(١) الأسس الجمالية ص٣٠٨

المبحث الرابع

فاعلية البناء اللغوى

المبحث الرابع

فاعلية البناء اللغوى

تعددت نظرات النقاد العرب القدامى فى تأثير النص الأدبى فى نفسى المتلقى العادى والمتذوق الخاص ، وقد جاء هذا التعدد نتيجة طبيعية لدراستهم طائفة من الظواهر الفنية التى احتوت عليها بعض النصوص الأدبية .

والمؤكد أن هذه النظرات كثيرة وغير هينة ، وحين نقصر هذا المبحث على بعضها ــ فبسبب هو أن التصور النقدى لهذا البعض يتسم بالوضوح والاكتمال . كما أنه يشمل غيرها مما نراه مجرد أحكام موجزة وعابرة فى المصادر الأدبية العامة .

والواقع أن هذه النظرات المختارة على أسس : بيان تأثيرها وإضاءتها والكشف عنها ــ تتعلق بنواح ثلاثة هى : بناء الصورة الجزئية ، ومخارج الكلام ، وتجاور الحروف ، وطاقة اللغة المعبرة عن الأفكار والأغراض .

أما الناحية الأولى فهى « تأثير الصورة الجزئية الفنية » التى تعتمد على قوة الخيال أو التخيل Imagination ، الذى يحاكى الطبيعة بغرض إكمالها والمساعدة على فهمها ، والتأثير فى نفس المتلقى لهذه الصورة التى تدخلت هذه القوة فى صياغتها على نحو من التدبر والإحكام .

وتدل نظرات النقاد العرب فى هذه الصورة ، كصورة كل من التشبيه

والاستعارة والكناية ، على أنهم يسلمون بقوة الخيال فى بنائها ، ولكنهم لم يتناولوا طبيعتها الكلية إلا على نحو نادر وقليل[1] ، وهم فى ذلك قد التقوا مع نقاد اليونان الذين اعتنقوا الاتجاه التحقيقى ورأوا « أن العبقرى ليس هو الذى يطلق العنان لخياله ، وإنما هو الذى يستكشف الكليات ، والكليات لاتدفع الخيال للنشاط فحسب ، بل تحدّ أيضا من الانطلاق »[2] . وعلى هذا جاء تناول نقادنا العرب كالجاحظ وابن قتيبة والمبرد وثعلب وابن المعتز وغيرهم ، جاء تناولهم الخيال من زاويته الجزئية المحدودة ، دون التعرض لطبيعته الكلية التى تراعى عند بناء الصورة .

ولكن هؤلاء النقاد وغيرهم ممن اصطلح على تسميتهم بالنقاد المتفلسفين أمثال الفارابى وابن سينا وأبى حيان التوحيدى ـ قد التفتوا إلى وظيفة « الخيال » التأثيرية فى ضوء دراستهم « قوى النفس الإنسانية » ، حيث قرروا أن الخيال يملك سلطة التأثير على قوة نفس الشاعر النزوعية » Conation التى تعكس حالته العقلية المصاحبة للإثارة والاندفاع ، أو الفعل الإرادى ، أو التى تعكس النزعة الشعورية للفعل[3] . كما أن الخيال أو القوة المتخيلة المفكرة ـ على نحو ما وصفها الفارابى[4] تجعل الشاعر يعمد إلى التأليف بين معانى الصورة المختلفة على نحو ابتكارى . كما أنها تربط بين الاشياء المتباعدة التى لا تربط بينها علاقة ظاهرة « فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا ، وتلغى حدود الزمان ، وأطر المكان

---

(١) د. إحسان عباس : فن الشعر ، دار الثقافة ـ بيروت ـ صـ١٤١

(٢) السابق صـ١٤٣

(٣) معجم علم النفس صـ٢٦

(٤) المدنية الفاضلة صـ٥١ ، ٥٢ .

وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب ». [1] وفضلا عن ذلك رأوا فى ضوء هذه الفاعلية « للخيال أو القوة المتخيلة » - أن هذه القوة قادرة على التأثير فى القوة المتخيلة لدى المتلقى المتذوّق ، التى تثير بدورها قوة « النزوع » لديه ، فتحركها وتدفعها إلى تقبل العمل الشعرى أو رفضه ، على النحو الذى بينه الفارابى بقوله : « ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا - شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشىء الذى يشبه ما نعاف ؛ فإننا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشىء أنه مما يعاف فننفعل فيما تُخيِّله لنا الأقاويل الشعرية ، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيما لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول . »[2]. فالفارابى فى هذا النص يقصد أن « التخييل » أو الفن الشعرى الذى أثمره الخيال ، يملك القدرة على التأثير فى نفس المتلقى لأنه يثير فيها الانفعال به والتفاعل معه سلبا أو إيجابا ، وهذا يعنى أن « التخييل » إذا تضمَّن أمرا أو صورة غير مقبولة لدى النفس المتلقية - عافتها - النفس - ونفرت منها ، وإذا احتوى على أمر أو صورة محببة إليها - انفعلت به فتقبل عليه وتطمئن إليه .

وقد نص الفارابى على وظيفة أخرى « للتخييل الشعرى » أو الصورة المصوغة على نحو تخيُّلىّ - وهى « استفزاز المتلقى » أو استنهاض قدرته واستدراجها بغرض المتابعة ، وذلك « إما بأن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل ، الذى يلتمس منه بالتخييل ، فيقوم

---

(١) د/جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، ط(٢) بيروت ١٩٨٣ صـ٣٨

(٢) إحصاء العلوم صـ٨٣ - ٨٤

له التخييل مقام الروية ، وإما بأن يكون إنسانا له روية فى الذى يلتمس منه ، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع فيعالج بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته ، حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرج برويته ما فى عقبى ذلك الفعل ، فيمتنع مه أصلا ، أو يتعقبه فيرى أن لا يتعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر »[1] .

وفى ضوء هذا الوعى بطبيعة « التخيل » أو الخيال الفنى ، وبطبيعة النفس المتلقية للفن الشعرى الذى تدخل الخيال فى صياغته ــ وجه نقادنا وبلا غيونا نظرات دقيقة إلى « الصورة المتخيلة » ، قاصدين بها الكشف عن تأثيرها فى نفس المتلقى لها ، وقد وضحت هذه النظرات المستكشفة للتأثير أكثر ما وضحت فى ثلاثة أنواع من التصوير هى : « التصوير القائم على التضاد والتباعد ، والتصوير المعتمد على البشاعة والتنفير ، والتصوير المتسم بالغرابة » .

أما النوع الأول وهو « التصوير القائم على التضاد والتباعد » فإن النقاد قد درسوا فيه « أثر تضاد عناصر الصورة المتخيلة من جهة التفاتهم إلى أن الشاعر قد يلجأ إلى الجمع بين العناصر المتعارضة المتضادة فى صورة فنية واحدة ، وأن ذلك يؤدى إلى استفزاز نفس المتلقى وتنبيهها ، وإثارة أحاسيس الاستغراب والدهشة والتعجب فيها ، على نحو ما تبينه تحليلات كل من « المبّرد (ــ ٢٨٥هـ) وعبد القاهر الجرجانى (ــ ٤٧١هـ) فى موضع الحديث عن نوع من التشبيه القائم على قوة التخيل الفنى ، التى تبنى الصورةبعنصرين متضادَّين أو أكثر ، أو التى تكون لها « القدرة على

(١) إحصاء العلوم صـ٦٨ ــ ٦٩

الجمع بين العناصر المتنافرة »[1] ويظهر ذلك فى تصوير اشتمل عليه بيتان أوردهما المبرد[2] وهما للأخيطل[3] .

كأنه عاشق قد مدّ صفحته   يوم الفراق إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته   مواصل تمطيه من الكسل

— إذ يبدو من نظرة المبرد إلى هذا التصوير أنه يعتمد على « ابتكارية » خيال الشاعر ، من حيث بعد العلاقة فى صورة البيت الأول بين العاشق الذى ينبض قلبه بالحياة والحب ، والمصلوب الذى خمدت فيه جذوة الحياة ، ومن حيث بعد العلاقة أيضا فى صورة البيت الثانى ، بين المصلوب الموشك على الموت ، والشخص القائم من نومه يدفع عن نفسه الكسل بتنشيط جسمه ، فيعمد إلى مدّ ذراعيه وفتح عينيه ليبدأ يوما جديدا . فهذا البعد الماثل بين طرفى الصورة فى كل من البيتين دليل على قدرة التخيل الابتكارى ، الذى يثير فى نفس المتلقى أحاسيس « التعجب والدهشة والإعجاب » ، والذى يوفق ويؤلف « بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، بين المتشابه والمختلف ، بين المجرد والمحسوس ، بين الفكرة والصورة ، بين الفردى والعام ، وهى التى تجمع بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام »[4] .

(1) النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص٤٨ .

(2) الكامل فى اللغة و الأدب : ١٤/٣

(3) انظر : ابن المعتز : طبقات الشعراء ص١٩٥ — ١٩٦ ، وصلاح الدين الصفدى : الوافى بالوفيات . تحقيق ريتر استانبول١٩٥٣ ١٠٣/١ وفى أسرار البلاغة لعبد القاهر ص١٧١ (يوم الوداع) وليس يوم الفراق كما هو عند المبرد .

(4) د/مصطفى بدوى : كولردج . دار المعارف بمصر ص٩٣ .

وقد التفت عبد القاهر الجرجانى إلى هذه القدرة الابتكارية فبحثها خلال تصديه لقيمة التشبيهات البعيدة ، وذلك حين بين أنك إذا حرصت على استقراء الصور التشبيهية « وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت — هذه الصور — إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف ، والمثير للدفين من الارتياح ، والمتألف للنافر من المسرة ، والمؤلف لأطراف البهجة — أنك ترى الشيئين مثلين متباينين — ومؤتلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة فى السماء والأرض ، وفى خلقة الإنسان وخلال الروض ، وهكذا طرائف تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة ، وتتبعت هذه اللمحة ولذلك تجد تشبيه البنفسج فى قوله[1] :

ولا زَوَرْدِيَّةٌ تزهو بزرقتها بين الرياض على حُمْر اليواقيت
كأنها فوق قاماتٍ ضَعُفْن بها أوائل النار فى أطراف كبريتِ

— أغرب وأعجب وأحق بالولوع ، وأجدر من تشبيه النرجس [بمداهن درّ حشوهن عقيق] ؛ لأنه أراك شبها لنبات غض يرف ، وأوراق رطنة ترى الماء منها يشف . من لهب نار فى جسم مُسْتَوْل عليه اليبس وباد فيه الكلف . ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشىء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له — كانت صبابة النفوس

---

(١) نسب البيتان إلى ابن المعتز كما فى ديوان المعانى للعسكرى ٢٤/٢ ، وفى السفينة لابن مباركشاه ١٥٧ وفى تقديم أبى بكر لابن حجة ٢١٩–٢٢٠ ، وأنوار الربيع لابن معصوم ص٦٥٤ وقبلهما بيت ثالث هو :

بنفسج جمعت أوراقه فحكت كحلاء تشرب دمعا يوم تشتيت

والثلاثة نسبها العباسى فى معاهد التنصيص ص٢٠٣ لابن الرومى .

به أكثر ، وكان الشغف منها أجدر ، فسواء فى إثارة التعجب ، وإخراجك إلى روعة المستغرب ، وجودك الشىء من مكان ليس من أمكنته ، ووجود شىء لم يوجد ولم يعرف من أصله فى ذاته وصفته . ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات أو صادف له شبها فى شىء من التلوّنات ، لم تجد له هذه الغرابة ولم ينل من الحسن هذا الحظ »[1] .

ويظهر من هذا البيان التحليلى أن هذه القدرة التى يتسم بها الخيال ، قادرة على بناء الصورة من عنصرين متباعدين أشد التباعد ، ومتنافرين غاية التنافر ، ومتضادين أعمق التضاد ، بأن يكون كل واحد منهما من مجال مغاير لمجال الآخر ، على نحو ما نرى فى تشبيه هذا النوع من الورد الأزرق بأوائل النار وبداياتها المشتعلة بأطراف عود الكبريت . فالعنصر الأول موطنه الحدائق والرياض ، والعنصر الثانى جسم يابس مجاله « مطابخ المنازل » وغيرها ، ومع ذلك فقد جمع الخيال المبتكر بينهما لوجود العلاقة التى تجمعهما ، والصلة التى تربط بينهما ، وهى « حالة الضعف » الماثلة فى كليهما ، فساق اللازوردية بلونها البنفسجى ضعيفة ، والنار البنفسيجية اللون فى طرف عود الكبريت واهية ضعيفة كذلك ، كما أن الخيال جمع بين لونى الوردة وأوائل النار بوجه شبه أو برابط وهو « اللون البنفسجى المائل إلى الزرقة » فى كل منهما رغم تباعد الموطن والمجال[2] كما ذكرنا .

ولا تقتصر هذه القدرة على الجمع بين العناصر المتباعدة المتنافرة ، إذ تتعدى ذلك إلى قدرتها على التأثير النفسى ، حيث يشعر المتلقى إزاءها

---

(١) أسرار البلاغة صـ١١٦ ــ ١١٨

(٢) انظر السكاكى : مفتاح العلوم . طبعة صبيح ــ القاهرة ١٩٣٧ ود/حسن البندارى علم البيان صـ٨٧

بمشاعر الدهشة والإعجاب لهذه القوة الخيالية التى ألفت بين الأشياء المتنافرة ، والأجزاء المتباينة تأليفاً مثيرا عبر عنه القدماء بقولهم « إن أكثر العلماء تائهون فى بحر هذه القوة وعجائب متخيلاتها ، وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة فى ساعة واحدة أن يجول فى المشرق والمغرب ، والبر والبحر ، والسهل والجبل ، وفضاء الأفلاك وسعة السموات ، وينظر إلى خارج العالم ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية ، وربما يتخيل من الزمان الماضى وبدء كون العالم ، ويتخيل فناء العالم ويرفع من الوجود أصلا ، وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة ومما لا حقيقة له »[1] .

والذى يعزز هذه القدرة على التأثير أن الشبه فى مثل هذا النوع من التصوير بين عنصرى الصورة أو طرفيها موجود فى الواقع الحىّ ، من جهة أن « التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين فى الجنس ثم لطف وحَسُن ــ لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتا بين المشبّه والمشبّه به ، من الجهة التى بها شبّهت إلا أنه كان خفيا لا ينجلى إلا بعد التأنّق فى استحضار الصور وتذكرها ، وعرض بعضها على بعض ، والتقاط النكتة المقصودة منها وتجريدها من سائر ما يتصل بها »[2] ، كما يعززها أن براعة الشاعر المعتمدة عليها فى « الوقوع » على الصلات والعلاقات الخفية بين الأشياء المتباعدة والأمور المتنافرة ، وفى « ضم » ذلك فى صورة فنية واحدة ، هذه البراعة تثير فى نفس المتلقى ــ أحاسيس الدهشة والاستغراب ، و« تضيف إليه خبرة جديدة تعمق إحساسه بالحياة »[3] .

(١) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء دار صادر بيروت ١٩٥٧ ، ٣/٤٢٠ .

(٢) أسرار البلاغة ص١٣٩ ــ ١٤٠

(٣) د/ عبد الفتاح عثمان ، نظرية الشعر فى النقد العربى القديم ، مكتبة الشباب ــ القاهرة ١٩٨٠ ص١٨٣

والحق أن عبد القاهر هنا قد أفاد من فكرة الجمال الكامن فى الصناعات المادية وذلك بقوله : « وذلك بين فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التى تنسب إلى الدقة ، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا فى الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين ـ كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب »[1] .

ويقوى عبد القاهر فكرة « أثر تضاد عنصرى الصورة » فى نفس المتلقى ببيان أن هذا الأثر إنما ينشأ عن إحساس المتلقى المتأمل بأن شدة التضاد والتباعد تحتوى ـ رغم ذلك ـ على شدة التقارب والائتلاف ، وذلك عند فحصه لقول ابن المعتز فى تشبيه البرق[2] .

وكأن البرق مصحف قار   فانطباقا مرة وانفتاحا

فالصورة فى هذا البيت تعتمد على عنصرين : عنصر هيئة البرق الذى ينتشر ثم ينضم ، وينبسط ثم ينقبض ، ويظهر ثم يختفى ، وعنصر هيئة انطباق الورق وانفتاحه مرة بعد أخرى . أو أن الصورة بعبارة أخرى ـ لم ينظر المتلقى فيها « من جميع أوصاف البرق ومعانية إلا إلى الهيئة التى تجدها العين له من انبساط يعقبه انقباض ، وانتشار يتلوه انضمام ، ثم فَلى نفسه عن هيئات الحركات لينظر أيهما أشبه بها ، فأصاب ذلك فيما يفعله القارىء من الحركة الخاصة فى المصحف ، إذا جعل يفتحه مرة ويطبقه أخرى »[3] . فالعنصران على هذا النحو يؤثران فى نفس المتلقى فيثيران بجمعهما معا مشاعر الدهشة والاعجاب والأنس والطرب ، وهذه الاستجابة

(١) أسرار البلاغة صـ١٣٦ .
(٢) ديوانه صـ١٣٢
(٣) أسرار البلاغة صـ١٤٠

لا تتحقق إلا بأن النفس تدرك اتفاق العنصرين رغم اختلافهما ، وتقاربهما رغم تباعدهما . ومن ثم يقول عبد القاهر معللا لذلك : « ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك ، وإيناسه إياك لأن الشيئين مختلفان فى الجنس أشد الاختلاف فقط ، بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه ، فمجموع الأمرين ـ شدة ائتلاف فى شدة اختلاف ـ حلا وحسن وراق وفتن »[1] .

وقد سبق عبد القاهر الجرجانى بهذه الفكرة ـ النقاد المحدثين فى الأدب الأوربى ويصفه خاصة الناقد الشاعر المعاصر عزرا بوند : Ezra Pound الذى اقترب من فكرة عبد القاهر عند تناوله الصورة الشعرية ـ التى تشمل وجوه البيان المختلفة ، من تشبيه واستعارة وكناية ، فقد ذكر أن هذه الصورة ليست مقصورة على تصوير الواقع وتشكيله فى لوحة فنية ، لكنها تعنى بالجمع بين الأفكار المتباعدة والانفعالات المتباينة ، بهدف إحداث تأثير حاد أو صدمة شعورية سريعة فى نفس المتلقى[2] وقد عمق هذه الفكرة تلميذه الشاعر الناقد ت . س . إليوت T.S. Eliot عند حديثه عن فاعلية « الحسّ الشعرى » التى تتمثل فى قدرته على الجمع بين تجارب وخبرات متنافرة فى الظاهر ، يضمها قالب فنى مترابط أو وحدة فنية unity[3] .

والحق أن كلا من عزرا بوند وإليوت قد اعتمد على الفكرة التى طرحها صمويل تيلر كولردج Samuel Taylor Coleridge (١٧٤٤ـ١٨٣٤م)

---

(١) السابق صـ١٤٠

(٢) النقد الجمالى صـ٦٣ .

(٣) السابق ، صـ٦٣

الخاصة بقدرة الخيال الشعرى الخلاقة على التصوير الفنى ، وذلك بالتأليف بين العناصر المتضادة المنتخبة من الطبيعة والواقع ؛ فقد عرف هذه القدرة بأنها قوة يمكن لها أن تؤلف بين العناصر المتضادة أو المتنافرة التى يلاحظها ويجمعها الشاعر من الطبيعة(١) .

وفى ضوء هذه الفكرة التى تناولها عبد القاهر والنقاد المحدثون الثلاثة ـ يمكن القول إنهم قد التقوا على اعتقاد واحد هو أن تشكيل « الصورة الشعرية » من العناصر المتباينة – يحقق هدفا هو « الطرفة أو الجدة » ، على أساس أن « النفيس الغالى » إذا كثر استعماله ، وأفرط الناس فى استخدامه ابتذل ، فيفقد بريقه وتأثيره فى النفوس المتلقية ، وأنّ « تجنب ابتذال » هذا النفيس إنما يكون بوسمه بسمة « الطرفة » أو الجدة التى تتمثل فى أشكال عديدة ، من بينها « الجمع بين العناصر المتضادة » . ومن هنا جاء قول الناقد المعاصر س . د . لويس : C.D.Lewis : إن الشاعر المجدد يهدف دائما إلى البحث عن الجديد ، لكى يجارى ويواكب إيقاع عصره ، فيعمد إلى اختيار « الصفات والاستعارات » الجديدة ؛ لأن « القديمة » بسبب كثرة استخدامها واستمرار ترديدها وتداولها ـ تفقد ـ بالضرورة ما كان لها من بريق وما كانت تمتلكه من تأثير ، وبالتالى لا نتوقع لها أن تحدث إثارة فى نفس المتلقى(٢) . ويكون البديل حينئذ هو هذه الطرفة المرجوة ، التى تتعين فى هذا التصميم الفنى فى التصوير ، وهو تأسيس الصورة الفنية بعنصرين متضادين فى الظاهر ، يجمع بينهما اتفاق يكشف عنه المتلقى عند النظر والتأمل .

---

(١) النقد الجمالى صـ٥٠ .

(٢) السابق صـ١٠٢ .

وأما النوع الثانى فهو (التصوير المعتمد على البشاعة والتنفير) . فهذا النوع عرض له النقاد ، كاشفين عن طبيعته ، ومفرداته ، والأحاسيس التى يمكن أن يثيرها فى أذواق لا تألفه ، ونفوس لا تميل إليه ، كما بين ذلك ابن رشيق خلال بحثه « الصورة الفنية البشعة » ، التى وردت فى الشعر الجاهلى ، وشعر العصور التالية ، حيث استبشعتها الأذواق ونفرت منها رغم إحكام بنائها الفنى ، فقال « وقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل عن مثلها ــ استبشاعا لها ، وإن كانت بديعة فى ذاتها مثل قول امرىء القيس[1] .

وتعطو برَخْصٍ غيْر شَثْنٍ كأنه   أساريعُ ظَبْيٍ أومساويك إسْحِلِ

فالبنانة لا محالة شبيهة بالأسروعة ، وهى دودة تكون فى الرمل ... ونفس الحضرىّ المولد إذا سمعت قول أبى نواس فى صفة الكأس :[2]

تعاطيكها كفٌ كأن بنانها   إذا اعترضَتْها العين صَفُّ مَدَارى

كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود فى بيت امرىء القيس ، وإن كان تشبيهه أشد إصابة ، اوفى بيت أبى تمام :[3]

بسطت إليك بنانة أسروعا   تصف الفراق ومُقْلةً يَنْبُوعَا

---

(١) ديوانه صـ١٧ تعطو = تتناول . برخص = أراد به بنانا رخيصا لينا ، غير شثن ، ليس بخشن . أساريع = دود صغار ، ظبى = اسم رملة بعينها إسحل = شجرة تتخذ من عروقه مساويك الأراك .

(٢) ديوانه صـ٦٣

(٣) ديوانه ٨٧/٣ .

وقرب هذا عنده (الحضرى المولد)، وهو مدح من قول حسان فى الهجو[1]

وأمّك سوداءُ نوبيّـةٌ كأن أناملها الحُنظُبُ »[2]

ويتناول ابن رشيق أيضا هذا النوع من التصوير فيقول : « وقد استبشع قوم قول الآخر يصف روضا :

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد رَوِين من الدماء

فهذا وإن كان تشبيها مصيبا فإن فيه بشاعة ذكر الدماء ، ولو قال من العُصْفُور مثلا أو ما شاكله لكان أوقع فى النفس وأقرب إلى الأنس . وكذلك صفتهم الخمر فى حبابها بسلخ الشجاع وما جرى هذا المجرى من التشبيه ، فإنه وإن كان مصيبا لعين الشبه ، فإنه غير طيب فى النفس ولا مستقر على القلب ، ومن ذلك قول أبى عون الكاتب .

تلاعبها كفُّ المزاج محبّة لها ، وليجرى ذات بينهما الأُنسُ
فتُزبد من تيه عليها كأنها غريرة خدر قد تخبطها المسُّ

فلو أن فى هذا كل بديع لكان مقيتا بشعا ، ومن ذا يطيب له أن يشرب شيئا يشبه بزَبد المصروع ، وقد تخبطه الشيطان من المسّ ؟! »[3] .

ففى إطار بناء الصورة الخيالية الجزئية الماثلة فى « التشبيه » الواقع فى هذه الأشعار ، يطرق ابن رشيق الأثر الذى يحدثه التصوير الخيالى فى نفوس

(١) ديوانه تحقيق د/سيد حنفى حسنين ص٣٧١ الحنظب = دابة مثل الخنفساء . وقيل = هو ضرب من الخنافس طويل .
(٢) العمدة ١/٢٩٩ – ٣٠٠
(٣) السابق ص٣٠٠ – ٣٠١

المتلقين ، فبين أنه على الرغم من صحة بناء الصورة من حيث توافر العناصر المؤلفة لها ، فإن هذا لا يشفع لها ، ولا يؤدى إلى استحسان النفس لها ، ولا ميلها إليها ، ولا إقبالها عليها ، وهذا يعنى أن الصورة خالية من الحُسن ، مجردة من الجمال ، وأنها ليست إلا صورة بشعة لا تستريح لها النفس ، بسبب أنها تصدم شعور المتلقى لها فينفر منها ويعرض عنها . ويلتقى هذا التفسير بفكرة ابن سينا عن طبيعة التخييل أو الصورة المتخيلة فى جانبها السلبى الردىء ، الذى « تنقبض » له النفس[1] فى مقابل أنها « تنبسط » فى جانبها الإيجابى الحسن .

وعلى هذا فإن الشعراء فى الأشعار السابقة قد كونوا صورهم الخيالية من تشبيهات صائبة ، لكنها تثير فى النفس أحاسيس النفور ، فقد شبه كل من امرىء القيس وأبى تمام « البنان » « بالدود » ، وشبه حسان أنامل أم الممدوح بحشرة طويلة تشبه الخنفساء ، وشبه الشاعر « صورة شقائق النعمان » التى هى نوع من الورد ملأ الروضة — بصورة مجموعة من الثياب المتناثرة الظاهرة للعيان وهى مغمورة بدماء الجرحى والقتلى بجامع الاحمرار . والصور على هذا النحو لا تقع من نفس الملقى موقعا حسنا وتثير فيها أحاسيس النفور والتقزز والاستبشاع والكراهية .

ونستخلص من هذا أن ابن رشيق يريد فى المقابل أن تبنى الصورة الخيالية الجزئية بناء ينبغى أن يُراعى فيه تحقق مبدأ نفسى هو « ترغيب المتلقى » لضمان استجابته لها واجتذابه إليها ، ولذلك اقترح على الشاعر فى ضوء الصورة الأخيرة — استعمال صيغة « العصفر » — التى هى نبات

(١) المجموع : الشعر صـ١٥

يستخرج منه صبغ أحمر ـ بدلا من الثياب المروية بالدماء ، لتحقيق التأثير المرجو ؛ لأن اللون الذى يفيده « العصفر » ويوحى به أوقع فى النفس وأقرب إلى أنسها وإقبالها ، من حيث أن الذى يستحضر إلى الذهن حينئذ هو « هذا النبات المخصوص » الذى يستخرج من الصمغ الأحمر ، الذى تألفه النفوس وتتقبله .

وبهذا الوعى بتأثير الصورة الخيالية ، استبعد ابن رشيق من نطاق التأثير الحسن ـ الصور التى تصدم مشاعر المتلقى وتوتّر نفسه مثل تصوير « حباب الخمر بسلخ الشجاع » و « وصف حباب الخمر وفقاعاتها الصاعدة إلى السطح ـ بزبد أو رغوة المصاب بالصرع بسبب مسّ الشيطان له . فهذا التصوير وما يشابهه يثير فى النفس الإحساس بالنفور منه فتنصرف عنه .

وقد عزز ابن رشيق فكرته هذه برأى الأصمعى[1] فى بيت النابغة[2]

نظرت إليك بحاجة لم تقضها   نظر السقيم إلى وجوه العُوَّدِ

فعلى الرغم من صحة بناء الصورة التشبيهية وصوابها ، من جهة توافر العناصر الأساسية المكوّنة لها فى هذا البيت ، فإن الأصمعى رغب عن تشبيه نظرة المحبوبة التى تعكس حاجتها إلى العاطفة الصادقة بنظرة المريض التى تعكس استدرار الرحمة والعطف من نفوس الزائر ين له ، الذين يعودونه وهو فى فراش المرض ؛ لأن التصوير حينئذ مثير لأشياء تصدم النفس وتنفرها ، لأن الإنسان عادة لايحب الاستماع إلى مظاهر المرض من ضعف

(١) العمدة ١/٣٠١

(٢) ديوانه صـ٩٣

وهزال ، وآلام ، ولا إلى توابعه من موت ورحيل وفناء وبكاء . ولذلك فضل الأصمعي[1] ـ كما رأى ابن رشيق على هذا البيت قول عديّ بن الرقاع العامليّ في بيتين يصف بهما المحبوبة :

وكأنها وسط النساء أعارها عينيه أحْوَرُ من جآذر جاسم
وسْنانُ أقصدَهُ النعاس فرنّقَتْ في عينيه سِنَةٌ وليس بنائم[2]

ـ لأن التصوير فيهما ـ مما تطرب له النفس ويهتز بسببه الوجدان ، لأن نظرة المحبوب ـ قد صورها الشاعر بنظرة عيني ظبي اتسمتا بالحور الجميل الآسر ، وبالنعاس أو الفتور الذي يغري الإنسان بالتأمل . وكلاهما يحتوي على « قوة مؤثرة » قادرة على إثارة إحساس المتلقي بالرضا والإعجاب والقبول .

والنوع الثالث هو « غرابة التصوير » أو التشبيه الناشئة عن بُطْء إدراك المتلقي الشبه أو العلاقة بين طرفي الصورة التشبيهية ، حين يتجه إليها خاطره وفكره ، حيث يحتاج إلى بعض الوقت لإدراك هذا الشبه أو هذه العلاقة . وبيان ذلك ـ كما يرى عبدالقاهر ـ أن رؤية الشمس المستديمة المنيرة تستحضر في القلب « المرآة المجلوة » . وحينئذ يسرع الخاطر إلى إدراك الشبه بين هذين العنصرين وأن النظر إلى « الوشي » أوالنقش المنشور المختلف الأصباغ ، يذكر بالروض الممطور المفتر عن أزهاره ، المبتسم عن أنواره ، ومن ثم يسهل إدراك الشبه بين الأمرين ... وهكذا حين نطالع

(١) العمدة ١/٣٠١
(٢) السابق ١/٣٠١

« السيف الصقيل » عند سلّة وبريق متنه ، يرد على الذهن انعقاق البرق ، فيسهل عليه ملاحظة العلاقة بين هذا وذاك[1] .

ولكن الخاطر كما يرى عبد القاهر أيضا « لا يسرع إلى تشبيه الشمس بالمرآة فى كف الأشل كقوله[2]

« والشمس كالمرآة فى كفّ الأشلّ »

هذا الإسراع ولا قريبا منه ، ولا إلى تشبيه البرق بإصبع السارق كقول كشاجم :

أرِقت أم نِمْتَ لضوء بارق   مؤتلقًا مثل الفؤاد الخافق

كأنه إصبعُ كفّ السارق

... ولا إلى تشبيه البرق فى انبساطه وانقباضه والتماعه وائتلافه بانفتاح المصحف وانطباقه ، كقول ابن المعتز :

وكأن البرق مصحف قارٍ   فانطباق مرة وانفتاحا

ولا إلى تشبيه سطور الكتاب بأغصان الشوك فى قوله[3] :

بشكل يأخذ الحرف المخنّى   كأنّ سطورَه أغصان شوكِ

---

(١) أسرار البلاغة صـ١٤٤

(٢) الشطر الثانى من البيت [مقلدات القد بقرون الدغل] وهو لجبار بن جزء بن ضرار أخى الشماخ ، وينسب إلى الشماخ نفسه ديوانه تحقيق صلاح الهادى صـ٣٩٤ .

(٣) ديوانه /صـ٩٢ وأدب الكتاب : للمصولى ـ القاهرة ـ ١٩ صـ٤٨

ولا إلى تشبيه الشقيق بأعلام ياقوت على رماح زبرجد كقول الصنوبرى[1] :

وكأن مُحمرَّ الشقيـــق إذا تصوّب أو تصعَّدْ
أعــلامُ ياقـــوت نُشِرْ ن على رماح من زبرجدْ

ولا إلى تشبيه النجوم طالعات فى السماء ، مفترقات مؤتلفات فى أديمها ، وقد مازجت زرقة لونها بياض نورها بدرٍّ منثور على بساط أزرق ، كقول أبى طالب الرَّقِّى[2] .

وكأن أجرام النجوم لوامعًا دُرَرٌ نُثِرن على بساطٍ أزرق

ولا إلى ماجرى فى هذا السبيل وكان من هذا القبيل[3] .

ويرد عبد القاهر سرعة خاطر المتلقى أو« بُطْأه » فى إدراك الشبه أو الوعى بالعلاقة بين طرفى هذه الصور السابقة وما يماثلها – يرد ذلك إلى علتين نفسيتين تحتوى عليهما نفس المتلقى لهذه الصور ، تتعلقان بموقفها من التعبير الذى يعرضها .

أما العلة الأولى : فهى تختص بموقف النفس من ثنائية « الإجمال والتفصيل » التى تتصف بها الصورة ، فالإجمال أو الإطار العام لها تتعرف عليه النفس المتلقيه أولا وبسرعة ، وقد تصيب الفهم وقد تخطىء ، وهذه خاصة فى « الإجمال » تدركها الحواس التى تقع على المشاهد والمناظر

(١) النويرى : نهاية الأرب ١١ /٢٨
(٢) الثعالبى : اليتيمة ١/٢٤٤ – ٢٤٥
(٣) أسرار البلاغة ص١٤٥ – ١٤٦

الطبيعية . ولكن المشكلة تظهر فى التفصيل الذى تضمه هذه المشاهد ؛ إذ يصعب على الحواس الإحاطة به والوقوف عليه . ويحتاج الكشف عنه إلى إعمال الفكر وشدة النظر . يقول عبد القاهر فى ذلك : « إننا نعلم أن الجملة أبدا أسبق إلى النفوس من التفصيل ، وأنك تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل ، ولكنك ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر ، ولذلك قالوا « النظرة الأولى حمقاء » وقالوا « لم ينعم النظر ولم يستقص التأمل » . وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواس فإنك تتبين من تفاصيل الصوت بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية مالم تتبينه بالسماع الأول ، وتدرك من تفصيل طعم المذوق بأن تعيده إلى اللسان ما لم تعرفه فى الذوقة الأولى ، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راءٍ وراءٍ ، وسامع وسامع ، وهكذا فأما الجمل فتستوى فيه الأقدام ، ثم تعلم أنك فى إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه أو تذوقه كمن ينتقى الشىء من بين جملة ، وكمن يميز الشىء مما قد اختلط به ، فإنك حين لا يهمك التفصيل كمن يأخذ الشىء جزافا وجرفا »[1] .

ويرى عبد القاهرة أن حالة المتابع الحسية والنفسية تجاه الإجمال والتفصيل فى هذه المشاهد والمناظر ــ تتطابق مع حالة المتلقىّ المتذوّق للصورة الفنية إذ « تجد الجمل أبدًا هى التى تسبق إلى الأوهام ، وتقع فى الخاطر أولاً ، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال للرويّة ، واستعانة بالتذكّر »[2] . فعند مطالعة المتلقى للصورة الفنية ــ تسرع إلى خاطره وذهنه خطوطها العامة ، وملامحها الرئيسية الخارجية ، ولكن نظرته

(١) السابق صـ١٤٧
(٢) السابق صـ١٤٧

الثانية فيها ، المتأملة لها ، ماتلبث أن تقع على تفصيلاتها الصغيرة ، وجزئياتها الدقيقة ، التى تثير المشاعر ، وتُحرِّك القلب ، وتُهزّ النفس . ويتوقف تحديد درجة تأمّله فى الصورة على نوع التعمّق فى هذه التفصيلات أو الجزئيات « كلما كان أو غل فى التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكّر أكثر ، والفقر إلى التأمّل والتمهّل أشدّ »[1] .

وقد عمد عبد القاهر إلى إضاءة هذه العلة بعقد مقابلة بين نصين شعريين تكشف عن الفرق بين الجملة والتفصيل ، وتوضح فى الوقت نفسه الموقف النفسى للمتلقى إزاء ذلك بقوله : « ومن اللطيف فى ذلك : أن تنظر إلى قوله[2] :

يتابع لا يبتغــى غيره   بأبيض كالقبس الملتهبْ

ثم تقابل به قوله[3] :

جمعتُ رُدَيْنِيًّا كأن سنانه   سَنَا لَهَبٍ لم يتَّصل بدخانِ

فإنك ترى بينهما من التفاضل فى الفضل ما تراه ، مع أن المشبّه فى الوصفين شىء واحد وهو شعلة النار ، وما ذاك إلّا من جهة أن الثانى قصد إلى تفصيل لطيف ، ومرَّ الأول على حكم الجمل ، ومعلوم أن هذا التفصيل لا يقع فى الوهم فى أول وهلة ، بل لابد فيه من أن تتثبت وتتوقف وتروّى وتنظر فى حال كل واحد من الفرع والأصل ، حتى يقوم حينئذ فى نفسك

---

(١) السابق صـ١٤٧

(٢) البيت لعنترة العبسى . يصف فيه ـ ضمن أربعة أبيات الورد بين حابس يتبع نضلة الأسدى لو تر له ، انظر : العقد الثمين صـ ٣٥ وديوانه صـ .

(٣) البيت لامرىء القيس : انظر : الدسوقى : حاشية الدسوقى على شرح المختصر للعلامة سعد الدين التفتازانى إستنبول ٣٤٦/٢ . والصناعتين صـ٢٤٧ والعمدة ٥٢/٢ .

أن فى الأصل شيئا يقدح فى حقيقة الشبه ، وهو الدخان الذى يعلو رأس الشعلة ، وأنه ليس فى رأس السِّنان ما يشبه ذلك ، وأنه إذا كان كذلك كان التحقيق وما يؤدى الشىء كما هو أن تستثنى الدخان وتنفى وتقصر التشبيه على مجرّد السنا وتصور السنان فيه مقطوعا عن الدخان . ولو فرضت أن يتبع هذا كله على حد البديهة من غير أن يخطر ببالك ما ذكرت لك قدرت محالًا لا يتصور »(١) . ففى ضوء هذه المقابلة بين صورتين محورهما شىء واحد هو « شعلة النار » – يتبيَّن الفرق بين النظرة الإجمالية العامة التى يعكسها التصوير الإجمالى فى البيت الأول ، والنظرة المتأنية الفاحصة التى يستدعيها التصوير التفصيلى فى البيت الثانى ، مما ينشأ عن ذلك – بالضرورة – انفعال المتلقى بالاستحسان والإعجاب . وهو ما يهدف إليه التصوير الفنى بعامة .

وأما العلة الثانية ، فهى تعنى بموقف النفس المتلقية من التصوير الكثير التردد والدوران فى الأساليب ، والتصوير القليل الاستخدام النادر الاستعمال ، فالأول لا يصعب على الحواس إدراكه ، على حين أن الثانى يتأبى على الإدراك ، ويحتاج إلى النظر والتأمل ، ولذلك قال عبد القاهر « إن مما يقتضى كون الشىء على الذكر وثبوت صورته فى النفس أن يكثر دورانه على العيون ، ويدوم تردده فى مواقع الأبصار ، وأن تدركه الحواس فى كل وقت أو فى أغلب الأوقات . وبالعكس وهو أن من سبب بعد ذلك الشىء عن أن يقع ذكره بالخاطر وتعرض صورته فى النفس – قلة رؤيته ، وأنه مما يحس بالفينة ، بعد الفينة وفى الفرط بعد الفرط ، وعلى طريق الندرة ، وذلك أن

---

(١) السابق ص١٤٩ – ١٥٠

العيون هى التى تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهدها بها وتحرسُها من أن تدثر ، وتمنعها أن تزول ، ولذلك قالوا : « من غاب عن العين فقد غاب عن القلب » ، وعلى هذا المعنى كانت المدارسة والمناظرة فى العلوم ، وكرورها على الأسماع ــ سبب سلامتها من النسيان ، والمانع لها من التفلت والذهاب »[1] . فهو يريد أن النفس لايثيرها كثيرا التصوير القائم على عناصر كثيرة التردد على البصر ،دائمة الوقع على الحس ، ويثيرها التصوير المبنى على عناصر قليلة التردد على الأبصار ، النادرة الوقع . فمثل هذا التصوير يشعر المتلقى بغرابته وبقيمته وإبداعه .

وقد عزز عبد القاهر هذه الفكرة بتعليله « ضعف استجابة المتلقى » للتصوير الأول ، وشدة استجابته للتصوير الثانى ، فقال : « وإذا كان هذا أمرا لا يشك فيه ــ بان منه أن كل شبه رجع إلى وَصْف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبصر أبدا ــ فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل وما كان بالضد من هذا وفى الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التى تجىء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما ، فما كان فيها إلى الطرف الأول أقرب ، فهو أدنى وأنزل ، وما كان إلى الطرف الثانى أذهب ، فهو أعلى وأفضل ، وبوصف الغريب أجْدر »[2] . فضعف استجابة المتلقى النفسية للتصوير الأول ، سببها « ابتذاله » الناتج عن كثرة وروده عليها ، ودوام إحساسها به ، واستمرار تعرّفها عليه ، وقوة استجابته النفسية للتصوير الثانى ، راجعة إلى ندرة

---

(١) السابق صـ١٥٠

(٢) أسرار البلاغة صـ١٥١

إبصارها له وقلة وروده عليها ، مما يجعلها شديدة التأثر به ، عميقة التفاعل معه .

الناحية الثانية هي « مخارج الكلام » الافرادى التركيبي ، فقد درس النقاد والبلاغيون « مخارج الكلام » التي تصدر عنها الحروف أو الأصوات المختلفة ، التي تتشكل منها « الكلمة » ، والتراكيب المؤلفة من الكلمات من حيث طبيعتها ، ومن حيث وظيفتها التأثيرية . ولذلك وجدنا الجاحظ يدرس الكلمة من جهة تشكيل الأصوات أو الحروف المكونة لها في إطار فكرة « القران » أو المشابهة ، قاصدا بذلك ضرورة تجنب اشتمال الكلمة على الحروف أو الأصوات المتماثلة في النطق ، لكي لا تكون ثقيلة في نطقها ، وشديدة الوقع على سمع المتلقي ، فتنفر منها نفسه ، وتنصرف عنها . يقول في ذلك : « فأما في اقتران الحروف ، فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير »[1] .

ويتبين من النص أن « الاتحاد الصوتي بين الجيم وكل من الظاء والقاف والطاء والعين ، وبين الزاي وكل من الظاء والسين والضاد والذال ــ هذا الاتحاد يمنع من اقتران الجيم بالحروف المذكورة ، لأن كلا منها حرف أو صوت مجهور Voiced تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به[2] . وينشأ عن الجمع بينهما في كلمة واحدة تنافرها وثقلها عند النطق بها والاستماع إليها . كما يمنع هذا الاتحاد من اقتران الزاي بالحروف المذكورة ، لأن كلا منها حرف أو صوت مجهور كذلك ، ويترتب على الجمع بينها في كلمة واحدة الثقل النطقي ، والتأذي السمعي .

(١) البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون ٦٩/١

(٢) د/كمال بشر علم اللغة العام صـ٨٧

وقد طرح الجاحظ الحل لهذه المشكلة ، وهو أن يقترن المجهور بالمهموس : Voiceless الذى « لاتتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به »[1] . وعلى هذا فإن صحة اللفظ تقوم على أساس اقتران المجهور بالمهموس ، حتى يتحقق الانسجام والتآلف بين حروف الكلمة أو أصواتها ، مما ينشأ عنه إحساس المتلقى بالارتياح والتقبل . ويقودنا هذا الانسجام المرجو إلى القول بضرورة أن يختار الشاعر أو الناثر كلماته ومفرداته على أساس ما يمكن أن نسميه « التضاد الصوتى » أو « التخالف الحرفى »[2] .

وقد بنى الجاحظ على هذا الأساس نظرته إلى الكلمة التى يتألف منها التركيب فقال : « ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر وإن كانت مجموعة فى بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه ، فمن ذلك قول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

ــ ولما رأى من لا علم له أن أحدا لا يستطيع أن ينشد هذاالبيت ثلاث مرات فى نسق واحد ، فلا يتتعتع ولا يتلجلج ، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن ــ صدَّقوا بذلك ... ومن ذلك قول ابن سيرين :

لم يضرها والحمد لله شىء وآنثنت نحو عزف نفس ذهول

---

(١) السابق صـ٨٨

(٢) د/حسن البندارى : تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى : الأنجلو المصرية ٨٩ صـ٤١ .

فتفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض[1] فهو يريد أن يعمد الشاعر إلى مراعاة ضم الألفاظ والكلمات التى يتألف منها التركيب إلى ما يماثلها فى بُعد مخارجها ليسهل نطق المنشىء بالتركيب ، ومن ثم تتأثر نفس المتلقى به فور استماعها إليه أو قراءتها له داخل النص الشعرى ، ومعنى هذا أن الجاحظ يؤكد على ضرورة تجنب الشاعر أو الناثر ضم الألفاظ أو الكلمات المتقاربة فى النطق أو المخرج ، لأنه يؤدى إلى « صعوبة » فى النطق وثقل فى السمع ، فقد تنافرت الكلمات فى البيتين السابقين عند النطق بها مضمومة أو مركبة كما نلاحظ .

وقد أفاد ابن سنان الخفاجى من فكرة الجاحظ حين ربط استحسان المتلقى لإيقاع بعض الألفاظ ونفوره من البعض الآخر بتباعد مخارج الحروف المتآلفة فى الكلمة ، إذ يقول : « إن الحروف وهى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر ، ولا شك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصُّفرة ، لقرب ما بينه وبين الأصفر ، وبُعد ما بينه وبين الأسود ، وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه ، كانت العلة فى حُسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة فى العلة فى حُسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة »[1] .

ولكن ابن سنان الخفاجى ـ إلى جانب هذه الإفادة من الجاحظ ـ ينفرد عن الجاحظ والسابقين عليه بتعليل آخر لتأثير مخارج الحروف هو

---

(١) البيان والتبيين ٦٥/١ ، ٦٦ . قفر = خال . يتتعتع = يتردد وتعلق ويعيا .

(٢) سر الفصاحة . تحقيق / عبد المتعال الصعيدى . نشر محمد على صبيح ـ القاهرة ١٩٦٩ ص٥٤ .

«الطبيعة النغمية للحروف ومدى إنسجامها مع الآخر»[1] من جهة أن الألفاظ تتفاوت من حيث تباعد مخارج حروفها ، فيذكر أن لتأليف اللفظة فى السمع حسنا ومزية على غيرها ، وإن تساويا فى التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض التغم والألوان حسنا يتصوره فى النفس ، ويدرك بالبصر والسمع دون غيره ومما هو من جنسه . كل ذلك بوجه يقع التأليف عليه . ومثاله فى الحروف [ع ــ ذ ــ ب] ــ فإن السامع يجد لقولهم (الغذيب) اسم موضع و (عذيبة) اسم امرأة ــ ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ فى التأليف ، وليس سبب ذلك بعد الحروف فى المخارج فقط ، ولكنه تأليف مخصوص مع البُعد . ولو قدمت (الذال) أو (الباء) لم تجد الحسن على الصفة الأولى فى تقديم العين على الذال ، لضرب من التأليف فى النغم يفسده التقديم والتأخير ، وليس يخفى على أحد من السامعين أن تسمية الغصن غصنا أو فننا أحسن من تسميته عسلوجا ، وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشوحط فى السمع »[2] .

ولم تكن فكرة « مراعاة مخارج الكلام » هذه بعيدة عن ذهن أبى هلال العسكرى، وهو يعمد إلى البحث فى ظاهرة «تمام حُسْن الرَّصف» أو النظم ، ذلك أنه رأى أن تمام الرصف يتوقف على سلامة مخارج الكلام وصحتها وبراعتها ، فتمام الرصف يعنى « أن يخرج الكلام مخر جا يكون له فيه طُلاوة وماء »[3] . لأن سلامة المخارج أو الحروف أو الأصوات دليل على حُسْن الرَّصف أو التأليف ، وعلى اشتمال الرصف حينئذ على قوة تأثيرية

(١) د/ فاروق سعد : فن الإلقاء العربى / دار الكتاب اللبنانى ــ بيروت ١٩٨٧ صـ٢١٦ .

(٤) سر الفصاحة صـ٥٥ .

(٣) كتاب الصناعتين تحقيق /على محمد البخارى : ط (٢) دار الفكر العربى بمصر صـ١٧٦

تجذب سَمْع المتلقى وبصره ، وتبعث فى نفسه الإحساس بالرضا ، خاصة إذا كانت الكلمات الحسنة الرصف قد خرجت من[1] « الجهاز النطقى » سهلة ميسرة ومن « غير تكلف وكدُّ وشدّة تفكر وتعمل[2] » بشرط أن يدل مجموع هذه الكلمات على معان صافية ، أشار إليها أبو هلال بقوله : « وكان له أى الكلام الخارج ـ ماء ورواء ورقراق »[3] ، لا تتوافر هذه المعانى الصافية للكلام المتكلف الذى « عسر بروزه واستكره خروجه »[3] .

وقد أورد أبو هلال فى ضوء هذا البيان ـ بعض الأشعار التى تظهر فيها سهولة الكلام الصادر عن الأجهزة النطقية لأصحابها وهى قول الحطيئة[4] :

هم القوم الذين إذا ألمت ... من الأيام مظلمة أضاءوا

وقول أشجع :

قصرٌ عليه تحيّةٌ وسلامُ ... نشرت عليه جمالَها الأيامُ

وقول النمر :

خاطر بنفسك كى تصيب غنيمةً ... إن الجلوس مع العيال قبيحُ
فالمال فيه تجلّةٌ ومهابةٌ ... والفقر فيه مذلةٌ وقُبوحُ

ففى هذه الأبيات مع جودتها « رونق » و « جمال » فى المخارج يمتلك دون شك قوة تأثيرية لا نجدها فى أشعار ذات كلام « صحيح المعنى واللفظ ، لكنه قليل الحلاوة ، عديم الطُلاوة مثل قول الشاعر :

(١) السابق صـ١٧٧

(٢) السابق صـ١٧٧

(٣) السابق صـ١٧٧

(٤) ديوانه / تحقيق / د . نعمان طه الخانجى ط(١) ١٩٨٧ صـ١٦٢ .

أرى رجالا بأدنى الدين قد قنعوا ولا أراهم رَضوا فى العيش بالدون

فاسغن بالله عن دنيا الملوك ، كما استغنى الملوك بدنياهم عن الدِّين »[1] .

ومن المحقق أن بحث نقادنا فى « سلامة الحروف أو الأصوات » و « استقامة الكلام » قد تأسس على سلامة « الأداة » التى تصدر كلا من الحرف (الصوت) والكلمة والتركيب ، ونعنى بها اللسان ، ولذلك وجدناهم يتناولون العيوب الخلقية والنفسية التى تتمكن من ألسنة بعض الخطباء . فمن العيوب الخلقية عيب اصطلحوا على تسميته « اللُّثغة » وهى عجز اللسان عن نطق عدد من الحروف مثل (السين ـ القاف ـ اللام ـ الراء) ، فاللثغة التى تعرض للسين تكون ثاء مثل نطق (بثم الله) إذا أراد المتكلم أن ينطق (بسم الله) ، واللثغة التى تعرض للقاف تكون طاء ، كقول القائل (طُلْتُ له) إذا أراد أن ينطق (قلت له) ، واللثغة التى تعرض للام مثل قوله (اعتييت) بدلا من (اعتللت) ، والتى تقع للرّاء كنطق الراء ياء فيقول (عُمَىْ) بدلا من (عُمَرْ) . وهكذا الحال مع نطق الراء غينا وذالا وقد تجتمع فى النطق لثغتان فى حرفين ، بأن يجعل المتكلم اللام ياء ، والرَّاء ياء ، مثل قول القائل (مَوْيَایَ وَيِیُّ أَيِّیّ) يقصد (مولای وَلِی الرِّیّ)[2] . ومن هذا النوع عيب « الحكلة » وهى غلظ فى اللسان أو ضرب من العجز النطقى الشديد ، ، الذى يتولد مع اجتماع عدة آفات فى جهاز النطق ، تمنع الإنسان من البيان عن المراد . ومن انطلاقه فى التعبير ومن الفصاحة فى أداء الحروف « مما يجعل الفهم عن صاحبها أعسر

---

(١) كتاب الصناعتين صـ١٧٧ ـ ١٧٨ الخانجى ط (١) ١٩٨٧ صـ١٦٢ .
(٢) البيان والتبين ، تحقيق عبد السلام هارون ٢٦/١

ما يكون . كأن اجتماع تلك الموانع قد غلظ لسانه »[1] . ومن العيوب النفسية عيب « الحُبسة »[2] وهى ثقل يمنع اللسان من البيان أو هى تعذر الكلام عند إرادته . وهى تنشأ عن عجز خلقى أو عن طول الصمت ، على نحو ما بين ذلك الجاحظ بقوله : « طول الصمت حبسة »[3] . فكل من « العيب الخلقى » « والعيب النفسى » يختص بمخارج الكلام كما نرى ، واتصاف الأداة اللغوية وهى اللسان بها يؤثر فى نفس المستمع تأثيرا سلبيا فينصرف عن المتابعة . ولذلك رأينا بعض من ظهرت فى ألسنتهم هذه العيوب عمدوا إلى مغالبتها وحاولوا التخلص منها ، بهدف الاحتفاظ بجمهور المستمعين ؛ إذ يحدثنا الجاحظ أن واصل بن عطاء الذى كان فاحش اللثغة فى حرف الراء[4] اجتهد فى مغالبة هذا العيب وإخفائه ، حتى يضمن الاستحواذ على اهتمام المستمع ، بأن لجأ إلى « إسقاط حرف الراء من جميع كلامه وأخرجها من حروف منطقه »[5] . كما أن من هؤلاء من تحرر من عيب « الصفير » ، وهو عيب خلقى كاللثغة ، لأن النقاد كانوا يحكمون بتفضيل الشاعر الذى يخلو كلامه أو نطقه منه ، على نحو ما صنع خلاد بن يزيد الأرقط ، فقد حكم – فى معرض دعوته إلى ضرورة المحافظة على « صحة مخارج الحروف » – حكم يتفوق خطيب على آخر بسبب خلو نطقه من « الصفير » . يقول خلاد : « خطب الجمحى خطبة أصاب فيها

---

(١) ابن دريد : جمهرة اللغة تصحيح السورتى وآخرين مكتبة المثنى بغداد – مادة حكل وانظر : الشاهد البوشيخى : مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين دار الآفاق – بيروت ١٩٨٢ ص ١٦٤ – ١٦٥

(٢) الزمخشرى : أساس البلاغة – دار الفكر العربى – القاهرة مادة حبس والمبرد : الكامل ٢/٢٢١

(٣) البيان والتبيين ٤/٢١

(٤) السابق ١/٣٧

(٥) السابق ١/٣٧

معانى الكلام . وكان فى كلامه صفير يخرج من موضع ثناياه المنزوعة ، فأجاب زيد بن على بن الحسين (ـ ١٢١هـ) بكلام فى جودة كلامه إلا أنه فضله بحسن المخرج والسلامة من الصفير »[١] .

والمؤكد أن هذه المحاولات ـ وغيرها التى استهدفت تجاوز هذه العيوب الخلقية والنفسية نشدت تحقيق « الإبانة » للنص الأدبى بغرض التوصل إلى قلب السامع والاستحواذ عليه ، ولا تتأتى « الإبانة » إلا عن طريق اللفظ الحسن ، الذى هو « صوت يأتلف من مخارج الحروف »[٢]، يؤثر فى سمع المتلقى إذا كان نطقه صحيحا . والقاعدة التى يطمئن إليها الناقد الفاحص فى هذه الحالة ، هى موقف السامع من هذا الصوت المنطوق « فما استلذه السمع منه فهو حسن وما كرهه فهو القبيح »[٣] .

وإذا كانت « الإبانة » على هذا النحو – مطلبا أساسيا للتأثير فى نفس المتلقى فإننا نستطيع أن نعى بوضوح قول الجاحظ ، الذى وجهه إلى أدباء عصره والعصور التالية « أنذركم حُسْن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم دلًّا متعشقا ـ صار فى قلبك أحلى وبصدرك أملا »[٤] .

الناحية الثالثة : الثنائية اللغوية ، وتعنى أن النص الأدبى يشتمل على وظيفتين : الأولى : أن الأديب يقدم باللغة « الحقائق » العلمية والمعلومات

(١) السابق ١/٥٩

(٢) ابن الأثير : المثل السائر : تحقيق د/بدوى طبانة ود/أحمد الحوفى ـ نهضة مصر القاهرة ١٩٥٩ صـ ١٩٦

(٣) السابق صـ١٩٦

(٤) البيان والتبيين ١/٣٩ .

الواقعية ، والثانية أنه يستعملها لنقل أحاسيسه ومشاعره الخاصة أثناء تناوله تلك الحقائق والمعلومات . ويضيء وظيفة اللغة على هذا النحو الثنائى بعض النقاد الأوربيين المعاصرين ، أثناء دراستهم جماليات اللغة فيقول أ . ف . جاريت « إن الكلمات إلى جانب استعمالها للدلالة على الفكر كما هو الحال فى العلم ، فإنها تستعمل كذلك للتعبير عن الإحساس »[1] ويرى « أرون أدمن » أن هدف اللغة الأدبية منطقى ونفسى معا ، فكلماتها « ليست رموزا رياضية وإنما هى مثارات عاطفية ، وهى لا تصف الأشياء فحسب « إنما تتحدث إلى الروح أيضا . »[2] فهما متفقان على أن اللغة ليست مجرد توصيل الأفكار ، لأنها إلى جانب ذلك توصل الانفعالات النفسية ، وتستفزّ المشاعر وتثيرها . وهذا يدل على أنها ليست واسطة تعبير عن الأفكار فحسب ، لأنها تتميز بخصائص جمالية تثير المتلقى وتجتذبه إلى عالمها الحافل ، شأنها فى ذلك شأن الفنون الأخرى ، كالرسم والنحت والنقش والتصوير والموسيقى .

والثابت أن النقاد العرب القدامى قد التفتوا إلى هذه الثنائية ، فى اللغة فدرسوا وظيفتها التأثيرية والانفعالية ، وذلك فى موضع تناولهم بلاغة العبارة من حيث المعنى واللفظ الحسن، أو الصورة اللفظية البديعة ، التى تعجب المتلقى فيتأثر بها . ومن ثم تحددت قيمتها عند ابن طباطبا العلوى — فى إظهار الأديب معناها بالصورة اللفظية الملائمة له . « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعدله ما يلبّسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى

---

(١) فلسفة الجمال ترجمة د/عبد الحميد يونس . دار الفكر العربى — القاهرة صـ١١٨

(٢) الفنون و الإنسان : ترجمة حمزة الشيخ — دار النهضة العربية — القاهرة ١٩٦٧ صـ٤١

يسلس له القول عليه »[1] . وحصر أبو هلال بلاغتها فى أنها « كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع ، فتمكّنه فى نفسه كتمكنه فى نفسك ، مع صورة مقبولة ومعرض حسن »[2] . وهذا وذالك يعنى أننا لا يمكن أن نحكم بفنية الكلمة أو العبارة إلا إذا كان لها دور نفسى وذهنى إلى جانب كونها أداة توصيل تتعين فى أنها تعرض الأفكار والمعانى الكامنة فى ذهن الأديب ، وتكشف عنها للمتلقى كشفا يعينه على الإحاطة بها ، فيستجيب لها ويتفاعل معها . فاللغة على هذا كما يرى بعض النقاد المحدثين « عنصر فعّال فى تكوين المعنى نفسه »[3] لأن أغلب تفكيرنا أو « القدر الأعظم منه مرتبط ارتباطا وثيقا بالكلمات »[4] ، ولا يمكن للمرء أن يدعى « استحالة وجود الأفكار دون الاعتماد على اللغة »[5] .

وفى ضوء هذا يمكن لنا أن نقدّر فكرة ابن وكيع التنسيى عن أن قيمة المعنى تتعين فى عرضه بالألفاظ اللائقة به والمناسبة له ، لكى نضمن تأثّر المتلقى المرجو بتوافق هذين العنصرين ، لأنه إذا « لم نقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت فى عين مبصرها »[6] .

---

(١) عيار الشعر تحقيق د/محمد زغلول سلام منشأة المعارف بالأسكندرية ١٩٨٤ صـ٤٣

(٢) كتاب الصناعتين صـ١٦

(٣) د/ مصطفى ناصف : مشكلة المعنى فى النقد الحديث مكتبة الشباب/ القاهرة ١٩٧٥ صـ٥٤

(٤) ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة - ترجمة د/كمال بشر ، ط(١) دار الطباعة القومية القاهرة ١٩٦٢ صـ١٩٥

(٥) السابق صـ٢٠١ .

(٦) العمدة ١/١٢٧

ولكن هذا التأثرّ المرجو يتوقف فى رأى نقادنا القدامى على قوة هذين العنصرين : المعنى واللفظ ، فإذا ضعف أحدهما أو قصر أو اختل لن يتحقق تفاعل المتلقى بالصياغة المكونة منهما ، ولذلك وجدنا ابن رشيق يقول مصورا هذه العلاقة الجدلية ومبينا لها : « اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب ، قياسا على ما قدمتُ من أدواء الجسوم والأرواح . فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع . وكذلك ان اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأنا لا نجد روحاً من غير جسم البتة »[1] . فالعنصران المشكلان للصياغة الأدبية يتدخلان بالتأثير فى قلب المتلقى وسمعه وبصره ، ولن يستغنى المتلقى بأحدهما عن الآخر ، كما لا يصح أن يغلب المنشىء عنايته بعنصر على حساب الآخر ، والا فقدت صياغته قيمتها الفنية التأثيرية .

ويؤكد لنا هذا الوعى بطبيعة العنصرين داخل الصياغة ــ قول الثعالبى فى البليغ فهو « من يحوك الكلام على حسب الأمانى ، ويخيط الألفاظ على قدود المعانى »[2] ، وقول بعض القدماء عن مدى تأثير الألفاظ : « الألفاظ

(١) السابق ١/١٢٤

(٢) السابق ١/١٢٨

فى الأسماع كالصوره فى الأبصار »[1] . ويصور هذا التأثير الشاعر العباسى أبو عبادة البحترى ، فى موضع وَصْف آثار قلم ممدوحه الحسن بن وهب .[2]

وإذا دَجَتْ أقلامُه ثم انتحت　　برقت مصابيح الدجى فى كتبه
باللفظ يقرب فَهْمُه فى بُعْدِهِ　　منا ، ويبعد نيلُه فى قربه
كالروض مؤتلفا بحمرة نوره　　وبياض زهرته وخضرة عُشْبه
وكأنها والسمع معقود بها　　.وَجْـهُ الحبيب بدا لعين محبِّه[3]

ويمكن لنا بناء على ما تقدم – أن نتلمس فكرة الجرجانى عن هذه الثنائية ، فى موضع بحثه الأثر النفسى للغة الشعر ، فقد درس الاختلاف النوعى لألفاظ هذه اللغة وكيف يتباين تأثيرها تبعا لذلك ، ورأى أن هذا الاختلاف ناتج عن طبيعة الغرض أو الموضوع الذى يتناوله الشاعر : فللغزل مثلا ألفاظ تناسبه ، وللمدح ألفاظ تلائمه ، وللهجاء ألفاظ تشاكله وتعبِّر عنه ، وللفخر والرثاء والوصف وغيرها من أغراض ألفاظ تجاريها وتتوافق معها . يقول : « ومتى سمعتنى أختار للمحدث هذا الاختيار وأبعثه على الطبع ، وأحسِّنُ له التسهيل ـ فلا تظنَّنَّ أنى أريد بالسمح السَّهل الضعيف الركيك ، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث ، بل أريد النمط الأوسط ؛ ما ارتفع عن الساقط السوق ، وانحط عن البدوى الوحشى »[4]. فهو يرى أن اللفظ الذى يمتلك طاقة التأثير فى النفس هو « السّمح » غير الغريب الخالى

---

(١) السابق ١/١٢٨
(٢) ديوانه ٣/٩٦ .
(٣) العمدة ١/١٢٨
(٤) الوساطة صـ٢٣ ، ٢٤

من التعقيد ، أو هو اللفظ الأوسط الذى لا يقرب من مستوى ألفاظ العامة والسوقة ، ولا يتدنّى إلى مستوى الألفاظ البدوية الوحشيّة ، فالمستوى الأول مبتذل معروف مألوف ، والثانى مهجور غير مفهوم . وكلاهما يفتقد قوة التأثير المرجوّة .

ولكن الجرجانى يسوق احتراسا فى فكرته هو أنه لا يقصد بضرورة التزام الأديب هذه اللغة ــ أن يعبّر عن جميع معانيه وأغراضه المختلفة بلغة واحدة ، أو أن يجريها مجرى واحدا فى كافة الأغراض والموضوعات والمعانى المختلفة المتمايزة . فضمان تأثير كل غرض أو موضوع أو معنى ، يقتضى من الشاعر أن يوظف له ألفاظا خاصة به لا يوظفها فى غرض آخر مختلف عنه . يقول مخاطبا الأديب المبدع « ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا ، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى ، فلا يكون غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك ، ولا هجاؤك كاستبطائك ، ولا هَزْلك بمنزلة جدِّك ، ولا تعريضك مثل تصريحك ، بل ترتّب كلّا مرتبته وتوفيه حقّه ، فتلطفُ إذا تغزَّلتَ ، وتفخّم إذا افتخرت ، وتتصرّف للمديح تصرّف مواقعه ؛ فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميّز عن المدح باللبّاقة والظَّرف ، ووصْف الحرب والسلاح ليس كوَصْف المجلس والمُدام ؛ فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به ، وطريق لا يشاركه الآخر فيه ، وليس مارسمته لك ــ فى هذا الباب ــ بمقصور على الشعر دون الكتابة ، ولا بمختص بالنظم دون النثر ، بل يجب أن يكون كتابك فى الفتح أو الوعيد خلاف كتابك فى التشوّق والتهنئة واقتضاء المواصلة ، وخطابُك إذا حذَّرت وزجرت أفخم منه إذا وَعَدْت ومنّيت ، فأما الهجو : فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت ، وما اعترض بين التصريح والتعريض ،

وما قربت معانيه وسّهل حفظه ، وأسرع عُلوقُه بالقلب ولُصُوقه بالنفس ، فأما القَذْف والأفحاش فسباب محض ، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم »[1] .

ويعمد الجرجانى إلى الدراسة المباشرة لأثر الألفاظ فى نفس المتلقى عن طريقين هما : « بيان أثر اللغة الرشيقة فى القلب » ، « وتجرد اللغة من سلبيّات الابتذال والتكلف والإغراب » .

أما الطريقة الأولى فقد حدّدها بقوله : « وإذا أردت أن تعرف مواقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعِظم غنائه فى تحسين الشعر ، فتصفّح شعر جرير وذى الرمّة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين ، وتتبعّ نسيب متيّمى العرب ، ومتغزّلى أهل الحجاز كعمر وكثيّر ، وجميل ، ونصيب وأضرابهم ، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا وأفصح لفظا وسبكا ، ثم انظر واحكم وأنصف ، ودعنى من قولك : [هل زاد على كذا] و[هل قال إلا ما قاله فلان] ؛ فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم ، وإنما تفضى إلى المعنى عند التفنيش والكشف »[2] فبواسطة هذه الطريقة يمكن للفاحص المتذوق أن يتعرّف على وظيفة اللفظ الرشيق ، الذى اختاره الأديب بعناية شديدة ؛ فهو يحسّن بناء القصيدة تحسينا ويجملها تجميلا يؤدى - بالضرورة - إلى إحداث تأثير فى النفس المتلقية بالأريحية والاطمئنان ، فتقبل على القراءة أو الاستماع بشغف وهمّة ونشاط .

والدليل على صحة هذه النتيجة فى رأى الجرجانى - أن الفاحص المتذوّق لو عقد موازنة بين الشعراء المتأخرين، كعمر بن أبى ربيعة وكثير

(١) السابق صـ٢٤

(٢) السابق صـ٢٤ ، ٢٥

وجميل و جرير وذى الرمة وغيرهم ، ممن تتسم ألفاظ أشعارهم بالرشاقة المؤثرة ، والشعراء المتقدمين الذين وصفت أشعارهم بالتفوق على المتأخرين – لو عقد المتذوق الفاحص هذه الموازنة فإن النتيجة المحققة هى : أن الحكم سيكون لصالح أشعار المتأخرين ؛ لروعة ألفاظها ووضوحها وسهولتها ، التى تيسّر للمتلقى الوصول المباشر إلى معانى هذه الأشعار ، دون صعوبة وبغير معاناة كبيرة .

ولم يقف الجرجانى إلى جانب هذه النتيجة الا لاعتقاده بأن أشعار المتأخرين الذين طبق عليهم الموازنة – قد تحررت من « التكلف » « والتعمّل » ، وجنح الشعراء فيها إلى « الاسترسال للطبع وتجنّب الحمْل عليه ، والعنف به »[1] .

وقد دفعه هذا الاعتقاد إلى اتخاذ الطريق الثانية فى دراسة الألفاظ على نحو مباشر ، وهى « تجرّد اللغة من سلبيات الابتذال والتكلف والإغراب » ، عندما عمد إلى ممارسة التطبيق على بعض شعر كل من البحترى وجرير ، الذى اتّسم « بالطبع » فى مواجهة الشعر المتصف « بالصنعة » المبالغ فيها ، فيقول : « ومتى أردت أن تعرف ذلك عيانا وتستثبته مواجهة فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ما بين السمح المنقاد والعصّى المستكره – فاعمد إلى شعر البحترى ... وعليك بما قاله عن عفو خاطره وأوّل فكرته ، كقوله :[2]

ألَامُ على هَوَاكِ وليس عدلا إذا أحببتُ مثلك أن أُلاما
أعيدى فىَّ نظرة مستثيب توخىّ الأجر أو كره الأثاما

(١) السابق ص٢٥

(٢) ديوانه ٢/٢٢٥ الأثام = الإثم .

تُرِى كبدًا محرّقة وعينا مؤرقة وقلبـا مستهامـا
تناءت دار عَلْوة بعد قرب فهل ركْبٌ يبلّغها السلاما

وقوله[1] :

رُدِّى على المشتاق بعضَ رُقاده أو فاشركيه فى اتصال سهاده
أسْهَرْته حتى إذا هَجَر الكرى خلَّيْتِ عنه ونمت عن إسعاده
وقَسَا فؤادُك أن يلين للوْعةٍ باتت تقلْقِل فى صميم فؤاده
ولقد عَزَزْتِ فهان طوعا للهوى وَجَنيْتِهِ فرأيتِ ذُلَّ قياده
مَن منصفى من ظالم ملَّكتهُ وُدِّى ، ولم أملك عسير وداده
ما كنتُ أعرف سالف وُدِّه قَبْليت بعد صُدوده بِبُعادِهِ

وقوله :[2]

أجِدَّك ما ينفكّ يسرى لزينبا خيال إذا آب الظلام تأوَّبا
سرى من أعالى الشام يجلبه الكرى هبوب نسيم الروض تجلبه الصَّبا
وما زارنى إلّا وَلِهْتُ صبابةً إليه ، وإلا قلت : أهلا ومرحبا
وليلتنا بالجزع بات مساعفا يرينى أناة الخطو ناعمة الصِّبا
أضرّت بضوء البدر والبدر طالع وقامت مقام البدر لما تغيَّبا
ولو كَان حقا ما أتاه لأطفأتْ غليلا ، ولا فَككْت أسيراً معذَّبا
علمتُك إن منَّيْتِ ، منَّيتِ مَوْعدا جهاما ، وإن أبرقْتِ أبرقتِ خُلَّبا
وكنت أرى أن الصدود الذى مضى دلالا فما إن كان إلّا تجنُّبا
فوا أسفى حتّام أسأل مانعا وآمَن خوّانا وأعتب مُذنبا

---

(١) ديوانه ١/٥٥ : خليت الأمر = تركته ، وتخلى عنه تركه .
(٢) ديوانه ١/١٢٩ . الجهام = السحاب لا ماء فيه . البرق الخلب = المطمع المخلف أعتبه = طلب منها العتبى . والعتبى : الرضا .

سأثنى فؤادى عنكِ أو أتبع الهوى إليك إن استعصى فؤادى أو أبى [1]

ففى هذا القول التطبيقى يواصل الجرجانى عرض اعتقاده فى تأثير اللفظ الرشيق ، الدال على سلامة طبع الشاعر وصفائه ، حيث قد تجردت نماذج البحترى هذه من السلبيات التى تلحق بالقول المتكلف وتصدر عنه ، دون تأثر المتلقى بنماذجه الأدبية الشعرية والنثرية ، ومن ثم لا نتوقع له أى تفاعل مع تلك النماذج . وقد أشار الجرجانى إلى هذه السلبيات ، حين علق على أبيات البحترى هذه فقال : « ثم انظر : هل تجد معنى مبتذلا ، ولفظا مشتهرا مستعملا ؟ وهل ترى صنعة وإبداعا أو تدقيقا أو إغرابا ؟. »[2] . فهذه السلبيات ـ كما سبق ـ تنحصر فى « المعنى المبتذل » الكثير الدوران فى الأشعار ، المجرد من التفرد والخصوصية ، وهو اللفظ المستعمل بكثرة أيضا على السنة العامة أو الأدباء من قبل استعماله . كما تنحصر فى فقد الصنعة الفنية ، وغياب الإبداع العفوى ، وفى المعنى الغريب الذى يحيِّر المتلقى ويخفق فى التمكن منه والسيطرة عليه .

ويصل الجرجانى بذلك إلى تأكيد اعتقاده وميله إلى هذا النوع من الشعر الذى خلا من تلك السلبيات ، فهو شعر يضمن به إحداث تأثير مؤكد يشمل جميع القوى المستقبلة لدى المتلقى وهى : نفسه وسمعه وبصره وضميره ، يقول مخاطبا المتلقِّى المتذوق الفاحص أو العادى ، بعد كسب تعاطفه مع هذه النصوص الشعرية التى اختارها لكى تؤيِّد صحة دعواه ، وما ذهب إليه : « ثم تأمَّل كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقد

(١) الوساطة صـ٢٧

(٢) السابق صـ٢٧

ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته ، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصوّرة تلقاء ناظرك »[1] .

ولأن الجرجاني حريص على ثبات فكرته هذه واستمرارها ـ واجه سؤالا محتملا عن مدى صحة هذه الفكرة عند تطبيقها على أشعار لنفس الشاعر (البحترى) ولغيره من الشعراء ، تتضمن « غرضا » أو معنى آخر غير غرض النسيب أو معناه ، الذى تعتمد عليه هذه الأشعار ، والذى تتأثر به النفوس عادة لميلها الفطرى إلى قراءته والاستماع إليه ـ واجه الجرجانى هذا الاحتمال بإحالة المتلقى إلى أشعار أخرى للبحترى محورها « المديح » وذلك بقوله : « فإن قلت : هذا نسيب ، والنفس تهش له ، والقلب يعلق به ، والهوى يسرع إليه – فأنشد له فى المديح قوله[2] :

بلونا ضرائب من قد نرى ... فما إن وجدنا الفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثات . ... عزما وشيكا ورأيا صليبا
تنقّل فى خلقى سُؤدَدٍ ... سماحًا مُرَجّى وبأسًا مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخًا ... وكالبحر إن جئته مستثيبا

ثم خرج إلى الاستعطاف وأخذ فى العتاب[3]

وإن كان رأيك قد حال فيَّ ... فألبستنى بعد بشر قطوبا
وخيبت أسبابى النازعات ... إليك ، وما حقها أن تخيبا

---

(١) السابق صـ٢٧

(٢) ديوانه ١ / ٥١

(٣) الوساطة صـ٢٧

ويدعو الجرجاني المتلقي إلى متابعته في تطبيق هذه الفكرة على قصيدة للشاعر الأموي جرير ، وذلك بقوله : « فإن شئت أن تعرف ذلك في شعر غيره كما عرفته في شعره ، وأن تعتبر القديم كاعتبارك المولَّد ، فانشدْ قول جرير :[1]

ألا أيها الوادي الذي ضمَّ سَيْلُه	إلينا نوى ظمياءَ حُيِّيت واديا
إذا ما أراد الحيُّ أن يتفرَّقوا	وحنت جِمالُ الحيِّ حنّت جماليا
فياليت أن الحيَّ لم يتزيَّلوا	وأمسى جميعا جيرة متدانيـــا

* * * * *

إذا ذُكرت ليلى أُتيح لي الهوى	على ما ترى من هِجْرتي واجتنابيا
خليليَّ لولا أن تظنّا بيَ الهوى	لقُلتُ سَمِعْنا من عُقَيْلة داعيا

* * * * *

إذا احتكَلَتْ عيني بعينك مَسَّني	بخير وجلّى غمرةً عن فؤاديا

ثم خرج فقال[2] :

وإني لعفّ الفقر مشترك الغنى	سريع إذا لم أرض داري احتماليا[3]

* * * * *

(١) ديوانه صـ٦٠١ ، ونقائض جرير والفرزدق ١٥٩/١

(٢) ديوانه صـ٦٠٢

(٣) الوساطة صـ٢٩ ، ٣٠

فالجرجانى – كما أيّد فكرته بالتطبيق على شعر البحترى – فإنه يعمد إلى تأييدها أيضا بالتطبيق على شعر جرير ، وذلك بلفت نظر المتلقى إلى قصيدة له[1] بدأها – كما نرى – بالنسيب ، ثم تعددت أغراضها أو معانيها ، بانتقاله من غرض إلى آخر انتقالا فنيا . فألفاظ القصيدة – كسابق ألفاظ قصيدة البحترى – سَمْحة غير معقدة ولا غريبة ، ذات معان قريبة من ذهن المتلقى لها ، ولذلك امتلكت طاقة التأثير فيه ، خاصة إذا تكونت من هذه الألفاظ صورة بنائية لغويّة راعى فيها الشاعر « تناسب أبياتها وازدواجها ، واستواء أطرافها ، وملاءمة بعضها لبعض ، مع كثرة التصرّف ، على اختلاف المعانى والأغراض »[2] .

مجدى ٢٨ ديسك ٢٣

---

(١) القصيدة تتألف من أربعة وثلاثين بيتا كما رواها الجرجانى فى ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ بالوساطة . وإنما اكتفيت ببعض أبياتها للإشارة إلى فكرة الجرجانى عن الثنائية اللغوية .

(٢) الوساطة صـ٣١

المبحث الخامس

فاعلية الأداء الموسيقى

المبحث الخامس

فاعلية الأداء الموسيقى

من المسلم به أن طبيعة الشعر العربى ـ وغير العربى ـ تنطوى على نمطين من التعبير الفنى ، يؤديان بألفاظ ووحدات منغومة موقّعة على نحو خاص ، يتمثلان فى أداءين يبنى الشاعر عليهما قصيدته ، وهما « الأداء الموسيقى الخارجى » ، الذى يكون ظاهراً يمكن للقارىء أو السامع غير العادى والعادى أن يتعرف على نظامه ومكوّناته . و« الأداء الموسيقى الداخلى » الذى يحتوى عليه هذا النظام الخاص ، ولا يسهل معرفته إلاّ بواسطة « إحساس » متذوِّق خبير بصناعة الشعر ، مَدرَّب على قراءته ، محيط بإطاره الخارجى ، وبنظامه الذى يحتويه هذا الإطار . ويندرج هذان الأداءان تحت ما يمكن أن نسميه « الايقاع الشعرى » . فكل منهما يمثل جانبا له . وقد عنى بدراستهما نقادنا القدامى فتناولوهما بالوصف والتحديد ، والكشف عن الوظيفة التأثيرية التى ينطويان عليها .

أما الأداء الأول وهو الخارجى فقد بحثوه تحت اسم « عروض الشعر » ، أو « الوزن والقافية » ، موضحين أن مجموع « الوزن والقافية » ، يمثل الأساس الجوهرى الذى يفرق بين الفنين الشعرى والنثرى ، والذى يمتلك طاقة تؤثّر فى سمع المتلقى ونفسه . وقد ظهر هذا

فى التحديدات المختلفة لهذا الأساس الجوهرى – فى عصور الأدب المتعاقبة ، ابتداء من الخليل بن أحمد الفراهيدى (– ١٧٠هـ) فى القرن الثانى الهجرى ، حين تكلم فى « تفعيلات » الشعر بوصفها وحدات موسيقية يجب أن يُراعيها الشاعر ويلتزم بها فى قصيدته فى إطار « القواعد » التى قام بوصفها ، وأطلق عليها اسم « البحور » . وقد اتفق الخليل ومَن أتى بعده من النقاد على أن الوعْى بالوزن يجعل المتلقى يميّز بين الشعر الصحيح والشعر النشاز الفاقد للإنسجام والجرس المتناسق ، وأنه « نغم » يمكّن الأذن من أن تهتدى وحدها إلى الخطأ أو العيب العروضى ، أو النغمة النشاز فى القصيدة حتى وإن كان صاحبها غير مثقف ثقافة عروضية . كما أنهم اتفقوا على التقيدّ بوحدة نغمية فى نهاية البيت يجب أن تتكرر فى سائر أبيات القصيدة تسمى « القافية » ، التى هى مجموعة حروف أو أصوات تتكرر فى أواخر الأبيات من القصيدة ، ويستمتع بها السامع وتتأثر بها نفسه .

وقد عمد النقاد إلى بيان أهمية العنصرين ، وحاجة الشاعر إليهما ، إذ أن الشاعر « يحتاج إلى العروض والقوافى » كما بيّن ابن سلام[1]، وأنه باعتباره صاحب كلام مرصوف يتميز عن الناثر « لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية »[2] كما يقول المبرّد . وقد كانت هذه الإشارة إلى أهمية هذين العنصرين مقدمة لوضع تعريف محدّد للشعر شملهما إلى جانب عناصر أخرى . فيذكر قدامه بن جعفر أن الشعر « قول موزون

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٥٦ .

(٢) البلاغة : تحقيق د/ رمضان عبد التواب – الثقافة الدينية – القاهرة / ١٩٨٥ ص ٥٩ – ٦٠

مقفى يدل على المعنى »[1]، ويقول الحاتمي : « وحدود الشعر أربعة وهي : اللفظ والمعنى والوزن والتقفية »[2]. ويضيف إلى ذلك « التوحيدي » موضحا أن الشعر « كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة بقواف متواترة . ومعان معادة ، ومقاطع موزونة »[3] ويؤكد هذه الأقوال وغيرها[4]، حازم القرطاجنّي بدراسته هذين العنصرين على نحو تفصيلي[5]

وتشير هذه التحديدات – كما نرى – إلى أن أساس « الأداء الموسيقي الخارجي » للقصيدة يتعين في عنصرين هما : الوزن والقافية . ولكن النقاد لم يكتفوا بهذه التحديدات الوصفية لكل منهما ، فعرضوا لبيان الوظائف النفسية لكليهما . فوظائف الوزن عديدة ومتنوعة ، وأول هذه الوظائف : « إشغال النفس عن الهمّ وإسعادها » ؛ ذلك أنه يثير انفعال المتلقي ويهزّه طربا وإعجابا عند تلقّيه بالاستماع أو القراءة ، من جهة أن « تفعيلاته » وحدات موسيقية ترنّميّة تُنسيه همومه « وتشغله عن التعب في أوقات الأعمال فلا يحسّ بها . ولذلك لا يحس بالزمان الذي فيه فعل الشيء ، ولا يضجر به ، ويواظب عليه أكثر ، فإن الإحساس بالزمان يتبعه تخيّل التعب أكثر فيوهم الإحساس به »[6]، كما أنه تطرب النفس وترقق المشاعر والأحاسيس .

---

(١) نقد الشعر تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية – بيروت ص٦٤
(٢) الرسالة الموضحة تحقيق/ محمد يوسف نجم – دار صادر – بيروت ١٩٦٥ ص٣١٠
(٣) المقابسات : تحقيق/ حسن السندوبي – الرحمانية – مصر ١٩٢٩
(٤) مثل قول الرازي في كتاب الزينة : تحقيق/ حسين فيض الله الهمزاني دار الكتاب العربي بمصر ١٩٥٧ ص٨٣ ومثل قول ابن رشيق في كتاب العمدة ١ ١٣٤
(٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص٢٢٦ وما بعدها

والوظيفة الثانية هى « تثبيت المعنى الشعرى وتأكيده » فى قلب المتلقى ، وتركيزه فى ذهنه على أساس أن الوزن بتفعيلاته أو وحداته الموسيقية يلتصق بالمعنى ويتداخل فيه ، بدليل أن ذاكرة المتلقّى أو قوته النفسية « الحافظة » ـ تستبقى المعنى الموزون وتحفظه فترة غير قصيرة من الزمن . فهذا الالتصاق أو التداخل يترتب عليه أن معانى الشعر وأغراضه تثبت فى قلب المتلقى ، وتتأكد فى نفسه ، وتؤثر فيها بالقبول والاستحسان ، أو بالنفور والاستقباح .

وقد أكّد ابن رشيق هذه الوظيفة فى معرض تفريقه بين النثر والنظم على أساس إمكان حفظ المعنى بالوزن أكثر من حفظه بالنثر (غير الموزون) ، قال : « وكلام العرب نوعان ؛ منظوم ومنثور ، ولكل منهما ثلاث طبقات : جيدة ، ومتوسطة ، ورديئة ، فإذا اتفقت الطبقتان فى القدر وتساوتا فى القيمة ، ولم يكن لأحدهما فضل على الأخر ـ كان الحكم للشعر ظاهراً فى التسمية ، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه فى معترف العادة . ألا ترى أن الدُّرَّ ـ وهو أخو اللفظ ونسيبه وإليه يُقاس وبه يُشبَّه ـ إذا كان منثورًا لم يؤمن عليه ، ولم يُنتفع به فى الباب الذى له كسب ، ومن أجله انتخب ، وإن كان أعلى قدرًا وأغلى ثمنا ، فإن نُظم كان أصْوَن له من الابتذال ، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال ، وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدَّد فى الأسماع ، وتدحرج عن الطباع ، ولم تستقر منه إلا المفرطة فى اللفظ إن كانت أجمله ، والواحدة من الألف وعسى ألاَّ تكون أفضله ، فإن كانت هى اليتيمة والمعروفة ، والفريدة المرصوفة ـ فكم فى سقط الشعر من أمثالها ونظرائها لا يُعبأ به ولا يُنظر إليه ، فإذا أخذه سِلْك الوزن وعِقْد القافية ـ تألّفت

أشتاته ، وازدوجت فرائده وبناته ، واتخذه اللابس جمالاً ، والمدخر مالاً ، فصار قِرَطة الآذان ، وقلائد الأعناق ، وأماني النفوس وأكاليل الرءوس ، يقلَّب بالألسن ، ويُخبَّأ في القلوب ، مصونا باللّب ، ممنوع من السرقة والغصب . وقد اجتمع الناس على أن المنثور في كلامهم أكثر وأقل جيدا محفوظا ، وأن الشعر أقل وأكثر جيدا محفوظا ، لأن أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور »[1] . فهو في هذا القول يبيّن أن الدليل على قوة تأثير الوزن في النفس المتلقية هو احتواؤه على « المعنى » ، والسيطرة عليه ، لأن المعنى إذا لم ينتظمه الوزن أو الوحدات الموسيقية (التفعيلات) ؛ فإنه يتبدّد بسرعة ، ويتلاشى بسهولة ، كما هو الحال بالنسبة « للدرّ » ، وغيره من الأحجار الكريمة الثمينة . فإن قيمتها لا تعرف إذا كانت منثورة مهملة ؛ فتبدو للرائى مبتذلة ، فيزهد فيها . في حين أن نظمها في سلك أو عقد ، يُظهر جمالها ويُشعر بأهميتها ويدل على قيمتها العالية . ففي كلا الحالين تتأثر نفس المتلقّى بالإعجاب وتشعر بالرضا .

وتنحصر الوظيفة الثالثة في أنه يُيَسِّر للشاعر التمكّن من الألفاظ التي تُعبّر عن المعنى المراد ، ويجعل للقصيدة إيقاعا مؤثرا . فهو على هذا أساس من أسس صحة بناء الشعر ، التي تتعين في « المعنى الناضج المتخلّق » و « اللفظ المطابق له » و « القافية المتوافقة مع هذا المعنى » . على نحو ما أشار إلى ذلك قول ابن طباطبا العلوى : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محص [قلّب] المعنى [الذى يريد بناء قصيدته عليه] في فكره نثرا ، وأعدّ له ما يلبّسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ،

---

(١) العمدة ١/١٩ـ٢٠

والوزن الذى يسْلس له القول عليه »[1] ، كما أن الوزن ـ فى رأيه ـ يحقق للقصيدة التنغيم الذى يساعد المتلقى على الوعى بها واستيعابها والتفاعل مع معناها الذى بنيت عليه ، « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم [العقل أو الوعى] لصوابه »[2] . ويعزّز ابن طباطبا هذا الدور للوزن ببيان أن المتلقّى يستجيب بذوقه وعقله للوزن الصحيح ، المقرون بمعنى صحيح ولفظ عذب جميل ، فيقول : « فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر ـ صحة المعنى وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ، تمَّ قبوله واشتماله عليه »[3] .

ويؤكد أبو هلال العسكرى نظرة ابن طباطبا إلى الوزن ، وذلك بقوله : « وإذا أردت أن تصنع شعرا فأحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها ، وقافية يحتملها »[4] .

إن جميع هذه الأقوال عن إمكانية الوزن وطاقته ـ كما نرى ـ تمضى فى أمرين : الأول هو أن « الوزن » يتيح للشاعر توظيف الألفاظ التى تكشف عن « المعنى » ، وتضيئه . والثانى هو أن الوزن الصحيح المناسب المتوافق مع هذا المعنى ، يمتدّ تأثيره ليشمل نفس المتلقى عقب وقعْه على سمعه ، فتهتز نفسه طربا وإعجابا ، وتنجذب له انجذابا يجعل الصياغة تسرى فى حناياها وتتخلل خباياها فتتملكها وتتمكن منها .

(١) عيار الشعر / تحقيق د/ محمد زغلول سلام/ منشأة المعارف بالاسكندرية ـ الطبعة الثالثة ١٩٨٤ صـ٤٣ .

(٢) السابق صـ٥٣ .

(٣) السابق صـ٥٣ .

(٤) كتاب الصناعتين صـ١٤٥ .

وتتعين الوظيفة الرابعة فى « تعبيره عن حالة الشاعر النفسية » . من زاوية أن لكل وزن من أوزان الشعر ، أو كل بحر من بحوره ، طابعا نفسيا يتوافق إيقاعه مع الموقف النفسى المعين الذى يمرّ به الشاعر ويعايشه . فالوزن أو البحر الشعرى حينئذ يقدّم للمتلقى صورة لما ينداح فى صدر الشاعر من « انفعال » أو « إحساس » تجاه شىء أو أمرما . بمعنى أن ثمة « وزنا أو بحرا » يستدعيه إحساس الشاعر بالحزن والأسى ، وآخر يتطلبه شعوره بالسعادة والفرح ، وثالثا ينشأ عند رغبته فى التعبير عن عاطفة الحب ، ورابعا : يقتضيه حرصه على المكان الذى ينتمى إليه ، وخامساً : ليس إلا نتيجة خوف على مستقبل الوطن من تهديد يمارسه أعداؤه المتربصون به ، إلى غير ذلك من الدوافع المثيرة للنفس .

ويفيدنا الدرس النقدى القديم والحديث أن اعتبار كل وزن أو بحر شعري ليس إلاّ نتيجة لدافع نفسى معين – يمثل حقيقة منظورة فى الشعر العربى . ولكن ذلك لا ينطبق على أوزان أشعار الأمم الأخرى . يقول الفارابى فى ذلك مبينا أن شعراء الأمم الماضية ، والأمم المعاصرة له لم تكن – فى الغالب – أوزانُ أشعارهم مرتبطة بأحوالهم النفسية « إن جلّ الشعراء فى الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغَنا أخبارهم – خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالهم ، ولم يرتبوا لكل نوع من المعانى الشعرية وزنا معلوماً »[1] .

ولكن الفارابى يستثنى من هذا الحكم – الشعر اليونانى الذى جاءت أوزانه صدًى للمواقف النفسية المختلفة لدى الشعراء ، ولذلك جعل اليونانيون « لكل نوع من أنواع المعانى الشعرية وزنا معلوما ، مثل أن أوزان

(١) انظر رسالة الفارابى فى (قوانين صناعة الشعراء) ضمن كتاب : فن الشعر لأرسطو . ترجمة د/ عبد الرحمن بدوى ص١٥٢ .

المدائح غير أوزان الأهاجى ، وأوزان الأهاجى غير أوزوان المضحكات ، وكذلك سائرها ، فأما غيرهم من الأمم والطوائف ، فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجى ، إما بكاملها وإما بأكثرها ، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون »[1] .

ويؤيد حازم القرطاجنى ما ذهب إليه الفارابى من أن « أوزان » الشعر صدًى لأحوال الشعراء النفسية المختلفة ، وذلك بقوله : « ولما كانت أغراض الشعراء شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة ، وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم ، وما يقصد به الصغار والتحقير — وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس ، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد فى موضع قصدا هزليا أو استخفافيا ، وقصد تحقير شىء أو العبث به — حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ، وكذلك فى كل مقصد . وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ، ولا تتعداه فيه إلى غيره »[2] .

وقد عمد بعض الباحثين العرب المعاصرين إلى دراسة الصلة بين عاطفة الشاعر وما تخيره من أوزان أو بحور شعره : فبحر « الطويل » صدى عاطفة أو موضوع الفخر والحماسة والوصف كما نرى فى معلقات امرىء القيس وزهير وطرفة ولاميّة الشنفرى ، وبحر « البسيط » تقتضيه العواطف الرقيقة ، ويشاركه فى ذلك « الكامل » ، و « الوافر » تستدعيه عاطفة الفخر كما فى

---

(١) السابق ص ١٥٢ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص٢٦٦ .

معلقة عمرو بن كلثوم . وعاطفة الحزن عند الرثاء . و « الرمل » تفرضه الأحزان والأفراح والزهريات ، و « السريع » تنشده العواطف الفياضة . و « المتقارب » يطلبه الإحساس بالغضب فى مواضع التعنيف . و« المجتث » أو « المتدارك » ـ صدى حركة أو وَصف زحف جيش ، أو وقْع مطر أو سلاح . على حين أن الرّجز أقل ملاءمة لتصوير الانفعالات[1] ويخلص الباحث إلى أن البحور تختلف باختلاف المعانى والأغراض والعواطف ، وأن خير الأوزان مالاءم موضوعه أو عاطفته العامة ، على نحو ما يظهر فى قصيدة المتنبى القائمة على وصف هروبه من مصر فقد استدعى هذا المعنى العاطفى الوصفى ـ وزنا لهذه القصيدة يناسبه وهو بحر « المتقارب » ، الذى يلائم تصوير السرعة العجلى . يقول فيها[2] :

فيالك ليلا على أعكُشٍ أحَمَّ البلادِ خَفىِّ الصُّوَى
وردنا الرهيمة فى جَوْره وباقيــه أكثر مما مضى
فلما أنخنا ركزنا الرِّمـا حَ ، بين مكارمنا والعُلىَ
وبتنــا نقبّــل أسيافنــا ونمسحها من دماء العِدَى

وعلى نحو ما يظهر أيضا فى قصيدة أبى نواس ، التى قامت على بحر « المديد » ، فقد جذبت عاطفة الشاعر ومشاعره الفياضة بالحب والعزّة والثقة ـ هذا البحر ـ فقال[3] :

أيها المنتابُ عن عُفُرِهْ لستَ من ليلي ولا سَمَرِهْ
لا أذود الطير عن شجر قد بَلَوْتُ المرَّ من ثمرهْ

(١) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبى . النهضة المصرية ط (٨) ١٩٧٣ صـ٣٢٢ .
(٢) ديوان المتنبى صـ٢/٤٣ .
(٣) ديوانه صـ٤٢٧ .

خِفْتُ مأثور الحديث غدا وغَـــدٌ أدنى لمنتظِـــرهْ[1]

ولكن هذه « الصلة بين العاطفة والوزن » على هذا النحو لم يسلّم بها هؤلاء الباحثون ، فطرحوا أسئلة من نوع : « هل كان الشاعر القديم يتخيّر لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته ؟ وهل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعا لاختلاف الشعور عند الناظمين من القدماء ؟».. وهل اتخذ القدماء لكل موضوع من الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر التى رويت لنا »[2] .

إن هده الأسئلة وغيرها مستخلصةٌ من أن التراث الشعرى عند العرب يثبت أنه لاتوجد صلة قاطعة بين البحر الشعرى وعاطفة الشاعر . وقد أسس بعض الباحثين المعاصرين المتأخرين نفى هذه الصلة على سبب يمثل واقع الشعر العربى وهو « أن الشاعر لايبدع شعره وهو فى حالة فوران عاطفى ، إنما يبدعه بعد أن تهدأ العاطفة وتستقر وتُستعاد فى حالة سكينة . وواقع الشعر العربى يشهد بذلك . فلم يكن الشعراء يبدعون فى وقت واحد ، بل كانوا يقضون ، أو يقضى بعضهم حولاً كاملاً فى كتابته القصيدة وتجويدها . وأشهر قصائد الشعر العربى لم تصدر لساعتها على التوّ ، وإنما كان أصحابها يعانون فى إبداعها ويستمرون فى تنقيحها . لذلك لا معنى للقول بأن العاطفة تؤثر فى اختيار الوزن ، وأن كل انفعال له وزن يخصه ، فالشاعر يبدع فى الوزن الواحد أكثر من غرض ، ومهارته الفنية

---

(١) أصول النقد الأدبى صـ٣٢٢ ـ ٣٤٤ .

(٢) د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر : الأنجلو المصرية ط(٤) ١٩٧٢ صـ١٧٦ .

تتجلّى فى قوة الصياغة اللغوية ، وعمق التعبير عن عاطفته أيا كان نوع هذه العاطفة ، دون ارتباط مُلزم بوزن معين من أوزان الشعر »[١] .

وسواء استدعى ــ الوزن أو البحر ــ الشعرىّ ــ إحساسٌ أو معنى واحد ، أو استدعته مجموعة أحاسيس أو معان متفقة أو مختلفة ، وسواء انفصل الوزن عن العاطفة الفورية ، وارتبط « بالتجربة » كما يقول « استوفر » Stauffer[٢] ــ فإن من المحقق أن « الوزن » أو البحر الشعرى فى جميع هذه الأحوال ــ صورة لنفس الشاعر الحافلة بالأحاسيس وألوان المعاناة الصادقة .

وتكمن الوظيفة الخامسة للوزن فى « إحداثه شعور التوازن فى نفس المتلقّى » عن طريق تطهيرها من مشاعرها الزائدة ، وتحريرها من انفعالاتها الغالبة ، على نحو ما يتبيّن من قول ابن طباطبا العلوى « وللشعر الموزون إيقاع ، يطرب الفَهمُ لصوابه ، ومايرد عليه من حُسْن تركيب واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر ــ صحة المعنى وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ــ تمّ قبوله له واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التى يعمل بها [وهى اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحُسن اللفظ] ــ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه . ومثال ذلك : الغناء المطرب ، الذى يتضاعف له طرب مستمعه ، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه ، فأما المقصّر عن طيب

---

(١) د/ عبدالفتاح عثمان نظرية الشعر فى النقد العربى القديم ص٢٤١

(٢) د/ عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية فى النقد العربى ط(٣) ٧٤ ص٣٧٧

اللحن منه ، دون ما سواه فناقص الطرب »[1] . وهذا يعنى أن للوزن وظيفة فعّالة من ناحية أنه « يشكل تأثيرا ساحراً فى نفس المتلقى ، قد يصل إلى أن يكون أشدّ إطرابا من الغناء ، وأعمق منه فى تربية النفوس بِسَلّ السخائم ، وحلّ العقد »[2] .

وتبدو وظيفته السادسة فى « إثارته أحاسيس توقعيه نشطة محّملة بمعان متعارضة » فى وعى المتلقى ؛ إذ يتوقع مايمكن أن يحدث فى نفسه من حالات السعادة والتعاسة ، أو الأمل واليأس ، أو الإقبال والنفور . وهذا يعنى أنّ تأثير الوزن يتمثل فى أنه يحدث شيئا فى داخلنا كمتلقين حال استماعنا أو قراءتنا للشعر المعتمد على هذا الوزن المعيّن ، ويحقق فى داخلنا نمطا معينا ، « فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث فى نفوسنا موجة من التوقع ، تأخذ فى الدوران ، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب »[3] . كما أنه ينشأ عن هذه الضربات الإيقاعية « حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر فى الجسد بأسْره ، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجارى الذهن »[4] . والمؤكد أن « التوقعات » الناشئة عن قراءة الشعر تتعلق فقط « بالمقاطع التالية التى يتألف منها الكلام بما لها من أطوال ومواضع ارتكاز متعددة وماتنقسم إليه من أقسام ، وما إلى ذلك »[5] .

---

(١) عيار الشعر صـ٣٥ .
(٢) نظرية الشعر صـ٢٣٩ .
(٣) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ترجمة د/ مصطفى بدوى القاهرة ١٩٦١ صـ١٩٥ .
(٤) السابق صـ١٩٥ .
(٥) السابق صـ١٩٦ .

وقد حظيت « قافية القصيدة » باهتمام نقادنا القدامى ، بأن عمدوا إلى بحثها ودراستها من زوايا عدة ، فقد ذكروا أهميتها ومنزلتها ، وحددوا مفهومها ، وعلاقتها بالبحر الشعرى ، ووظيفتها ، على النحو الذى بيّنته نظرات الخليل بن أحمد ، والجاحظ ، وابن طباطبا ، وقدامة بن جعفر ، والفارابى ، والحاتمى ، والمرزبانى ، أبو هلال العسكرى وابن رشيق وحازم القرطاجنى وغيرهم .

فقد رأوا أن أهميتها راجعة إلى أنها أساس الشعر أو « حوافر الشعر »[1] كما قال الحطيئة ، ولذلك يجب العناية بها وتنقيحها ، وأنها « شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى « الشعر » شعرا حتى يكون له وزن وقافية »[2] ، ولا يُبْعد أن يكون الجاحظ هو الذى لفت الأنظار إلى ضرورة تجويدها بقوله رواية عن أحد محبِّى الشعر ومتذوقيه فى عصره : « وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت »[3] .

والظاهر من المحاولات المبكرة لوضع « علم العروض » . أنهم قصدوا إلى تحديد مصطلحات هذا العلم ، بما فيها مصطلح « القافية » ، ولذلك وجدنا الخليل بن أحمد يحددها بقوله : « القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذى قبل الساكن »[4] . فهى على هذا المذهب كما فسّر ابن رشيق « تكون مرة بعض كلمة ، ومرة

---

(١) الحاتمى : الرسالة الموضحة صـ٤٢ .

(٢) العمدة : ١/١٥١ .

(٣) البيان والتبين ١/١١٢ .

(٤) العمدة : ١/١٥٢ .

كلمة ، ومرة كلمتين »[1]. ويرى ابن رشيق أن تحديد الخليل لها « أصوب وميزانه أرجح »[2] مما حدده الأخفش .

وفى هذا الإطار عرضوا لسبب التسمية « قافية » . فأرجعوه إلى أنه يأتى من أن « القافية تقفو إثر كل بيت ، وقال أبوموسى الحامض هى قافية بمعنى مقفوّة مثل [ماء دافق] بمعنى مدفوق [وعيشه راضية] بمعنى مرضية ، فكأن الشاعر يقفوها ، أى يتبعها ، وهذا قول سائغ متجّه »[3] .

وقد أفاد الباحثون المعاصرون فى موسيقى الشعر من هذا التحديد ونحوه ، وهم بصدد وَضْع صيغة تعريفية حديثة للقافية ، فعرّفها بعضهم بأنها « عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررّها هذا يكون جزءًا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها . ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان ، فى فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن ... وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل »[4] .

والمحقق أن التعريفين « القديم » « والمعاصر » - يتفقان فى أمر واحد هو : أن القافية بالنسبة لكل من البيت والقصيدة « استكمال لموسيقى

---

(١) السابق ١/١٥٢ .
(٢) السابق ١/١٥٢ .
(٣) السابق ١/١٥٤ .
(٤) موسيقى الشعر . ص٢٤٦ .

البحر الشعرى »[1] ، وأنها تشكّل مع الوزن « الوحدة الموسيقية للقصيدة »[2] ، وأنها لازمة من « لوازم الشعر العربى ، وجزء من موسيقاه ، بها تتم وحدة القصيدة ، وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها »[3] ، وأنها دفقة نغميّة تتكرر فى الأبيات التالية ـ ويجب أن تتكرر ـ فى تتابع يُمتع المستمع أو المتلقى .

إن هذه الأقوال وغيرها كثير مما تحفظه لنا كتب التراث ، وكتب المعاصرين لتتفق على الاهتمام الوافر بالقافية ، حرصا على سلامتها ، وصحة بنائها ، وذلك أن « أى اضطراب فيها تلحظه الأذن ، ويؤثر بالتالى على فاعلية الوزن ، ومن ثم عابوا كل خلل يؤدى إلى إضعاف موسيقى القافية ، فاختلاف حرف الروىّ ولو كان الحرفان متقاربين ـ عيب ينبغى على الشاعر اجتنابه »[4] .

وقد دفع هذا الاهتمامُ النقادَ القدامى إلى البحث عن السُّبل التى تؤدى إلى « جودة القافية » وعلاقة هذه الجودة بالنفوس المتلقية للإنشاد الغيرى حال الاستماع ، أو للإنشاد الذاتى عند القراءة . وقد دلّ بحثهم هذا على أن ثمة مظاهر لجودة القافية .

المظهر الأول هو : « حُسْن الوقع الصوتى » على أُذُن المتلقى المستقبلة ، وفى نفسه الواعية المردّدة للدفق النغمى المتوالى ، عندما تُنْشَد

---

(١) د/مىّ يوسف خليف : القصيدة الجاهلية فى المفضليات ـ مكتبة غريب ـ القاهرة / صـ٢٠٩ .

(٢) نظرية الشعر صـ٢٤٦ .

(٣) أصول النقد الأدبى صـ٣٢٤ ـ ٣٢٥

(٤) نظرية الشعر صـ٢٤٨

القصيدة له ، أو حين يتولى قراءتها بنفسه ، إذ يشعر بعذوبة حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها . فقد اشترط قدامة بن جعفر لجودتها أن تكون «عذبة الحرف سلسلة المخرج»[1] . وشاركه فى هذا كل من أبو حاتم الرازى والفارابى ، إذ يجب «أن تكون عذبة سلسة المخرج»[2] . ولا ريب أن النفس تهتز طربا وارتياحاً بسبب جمال وقع هذا وذاك على الأذن .

المظهر الثانى هو : « التعلّق » أو « التوشيح » . والمراد به أن تتعلق قافية البيت بمعناه السابق إيراده ، أو هو كما يذكر قدامة بن جعفر : « أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته ، ومعناها متعلقا به ، حتى أن الذى يعرف قافية القصيدة التى البيت فيها ــ إذا سمع أول البيت عرف آخره ، وبانت له قافيته »[3] . وقد تناول أبو هلال العسكرى هذا المظهر بعبارة توضيحية تفصيلية حين بيّن أن التوشيح « هو أن يكون مبدأ الكلام يُنبىء عن مقطعه ، وأوله يُخبر بآخره ، وصدره يشهد بعجزه ، حتى لو سمعت شعرا ، وعرفت رويّه ، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه ، وخير الشعر ماتسابق صدوره أعجازه ... ومن أمثلة ذلك قول الراعى :

وإن وزن الحصى فوزنت قومى   وجدت حصى ضريبتهم رزينا

---

(١) نقد الشعر صـ٨٦ .

(٢) الرازى : الزينة : تحقيق/ حسين الهمدانى ــ الرسالة ــ القاهرة ١٩٥٦ صـ١٢٣ والفرابى : الموسيقى الكبير . تحقيق/ غطاس خشبة ، ومحمود الحفنى ــ الكاتب العربى بمصر ١٩١ .

(٣) نقد الشعر صـ١٦٧ .

إذا سمع الإنسان أول هذا البيت ـ وقد تقدمت عنده قافية القصيدة ـ استخرج لفظ قافيته ، لأنه عرف قوله (وزن الحصى) سيأتى بعده (رزين) لعلتين ؛ احداهما : أن قافية القصيدة توجبه ، والأخرى : أن نظام البيت يقتضيه ، لأن الذى يفاخر برجاحة الحصى ينبغى أن يصفه بالرزانة »[1] . فيقصد كل من قدامة وأبى هلال : أن التعلق أو التوشيح على النحو الذى تقدم ليس إلاّ مظهراً لجودة القافية ، على أساس أنها فى هذه الحالة تعتبر قافية « مستدعاة » من قِبَل قافية البيت السابقة من جهة ، ومن قِبَل معناه من جهة أخرى . وفى هذا ختام للمعنى وإحكام للبيت .

والدليل على ذلك ، أن بيت الراعى (وإن وزن الحصى ... رزينا) ـ أشار صدره إلى آخره أو قافيته على جهة الاستدعاء ، ولا ريب أن استماع المتلقى إلى البيت أو قراءته له ، تؤدى إلى تحريك نفسه ، باتخاذ جانب المشاركة فى وَضْع قافيته ، فبمجرد أن يستمع أو يقرأ بداية البيت (وإن وزن الحصى ...) ، فإنه يمكنه وضْع صيغة (رزينا) فى ختامه ، باعتبارها قافيته ، والذى سهَّل له ذلك ويسّره علتان . الأولى : أن قافية البيت السابق توجب هذه الصيغة (القافية) ، وتمهّد لها وتشير إليها ، والثانية : أن المعنى الشعرى فى البيت ونظامه يقتضيها ، لأن فخره بقومه بأنهم فى رجاحة الحصى وثقله ـ يتطلب وصفهم بالرزانة .

المظهر الثالث هو : « الإيحاء المهيّىء للنفس » وذلك عن طريق تصريعها ، أى بأن يكون المصراع أو نهاية الشطر الأول فى البيت مماثلا لقافيته فى رأى قدامة[2] أو أن يكون « العروض مقفى تقفية

---

(١) كتاب الصناعتين صـ٢٤٧ .

(٢) نقد الشعر صـ٨٦ .

الضرب »[1] . وقد حدده ابن رشيق بعبارة مفصلة فذكر أنه « ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه »[2] . وأنه ناشىء عن « مبادرة الشاعر القافية ، ليُعلم فى أول وَهْلة أنه أخذ فى كلام موزون غير منثور ، ولذلك وَقَع فى أول الشعر »[3] . فالتصريع بناء على هذا التحديد يتضمن قوة القافية التى سيتم بناء سائر أبيات القصيدة عليها ، وهذا الإيحاء « إعداد لأذنه ، وتهيئة لحسّه لمعرفة هذه القافية وتقبّلها »[4] . فينشأ عن هذا الإعداد النفسى بالضرورة إثارة عاطفية لديه لتقبّل معانى القصيدة وألفاظها .

وإذا كان التصريع يمتلك قوة الإيحاء والتوقّع المثيرة لانفعالات المتلقى – كما تبيّن – فإن مخالفة هذه القوة يعده المتلقى عيبا يلحق القافية ، أطلق عليه قدامة وصف « التجميع » ، الذى هو « أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روىّ متهّيىء ، لأن تكون قافية آخر البيت فتأتى بخلافه ، مثل قول الشماخ[5] .

لمن منزل عاف ورسم منازل عفت بعد عهد العاهدين رياضها .

فإنه لما قال (منازل) أوهم أن حرف اللام هو آخر البيت ، ثم جاء

---

(١) أبو عبد الله جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسى : المعيار فى نقد الأشعار ، تحقيق د/عبد الله هنداوى ، الرسالة ١٩٨٧ صـ١٩٧٠ .

(٢) العمدة ١٧٣/١

(٣) السابق ١٧٤/١

(٤) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى صـ٢٠٩

(٥) ديوانه صـ٢١١ . وفيه (... صدر)

بالقافية على الضاد »[1] . وفى هذا مخالفة لتهوّ النفس أو توقّعها الذى نشأ بسبب الاستماع أو التلقّى للمصراع الأوّل .

وقد زاد ابن رشيق هذا العيب توضيحا بقوله : « ومن ابتداء القصائد التجميع ، وهو أن يكون القسم الأول مُتهيّأً للتصريع بقافية ما ، فيأتى تمام البيت بقافية على خلافها كقول جميل[2] .

يابُثْنَ إنك قد ملكتِ فأسجحى   وخذى بحظّك من كريم واصل

فتهيأت القافية على الحاء ، ثم صرفها إلى اللام » . فتهيىء الشاعر للمتلقى وإعداده بأن سوف تكون القافية على حرف معين ، ثم ما يلبث أن يصرفها إلى حرف آخر مغاير للأول – إنما هو « مخالفة » لما قد توقعه المتلقّى ، وأعدّ نفسه له ، تؤدى إلى إحساس بالإحباط والتراجع عن المتابعة لمثل هذا النص ، الذى أصابته هذه الظاهرة المعيبة .

ولكن من المحقّق أن « مخالفة التوقع » هذه – قد تكون فى صالح المتلقى ، لأننا إذا سلمنا بأن الشاعر – أو الفنان عامة – يهدف دائما إلى جَذْب انتباه المتلقّى والاستئثار به والاستحواذ عليه بكل السبل وبكافة الوسائل – فإن « مخالفة التوقع » هنا ستلتقى مع هذا الهدف النفسى العام ، إذ هى ستكون بمثابة « مثير » قوى يوتّر النفس المتلقية ويحرّكها من خلال إجراءات « التفكير » و « التأمل » و « الرغبة فى إعادة الاكتشاف » و « استئناف المتابعة » – التى ستشعر بها دون ريب . خاصة إذا علمنا أن من أسس بقاء العمل الأدبى أو الفنى فى الأذهان

(١) نقد الشعر صـ١٨١ .

(٢) ديوانه تحقيق : د/ حسين نصار ، مكتبة مصر ١٩٧٩ صـ١٧٩ وفيه (أبثين) .

(٣) العمدة ١/١٧٧ .

المتابعة فترة غير قصيرة ، هو احتواؤه على « التضاد » إلى جانب « الاضطرار » ، وهو ما تمثل فى بعض الفنون الجمالية لدى نقاد الأدب وبلاغيّيه ، مثل : « التضاد » و « المقابلة » ، و « الطباق » وغير ذلك من الفنون البلاغية البديعية .

ثانيا : الأداء الموسيقى الداخلى :

وأما الأداء الثانى وهو الإيقاع **Rhythm** الداخلى ، فقد التفت نقادنا إليه ، حين عمدوا إلى دراسة التنغيم الداخلى للقصيدة ، باعتبار أن هذا التنغيم ليس إلاَّ تتمة وإكمالا للتنغيم الخارجى ، فهما معًا يحققان « المثالية النغمية » للصورة الموسيقية التى ينبغى أن تحكم القصيدة ، ليمكن مضاعفة التأثير فى النفس المتلقية . ومعنى هذا أن غياب أحدهما يمثل تهديداً لهذه المثالية المرجوة .

وقد أشارت نظرات النقاد فى « التنغيم الداخلى » إلى عدد من الوجوه « الفنية » التى استغل الشعراء توظيفها استغلالاً حسنا مكّنهم من جَعْل قصائدهم حسنة الوقع ، جميلة التأثير ، وهى عناصر « التكرار » و « الترجيع » و « حسن التقسيم » و « السجع » بألوانه ، و « الطباق » أو « المقابلة » ، و « الجناس » وغير ذلك من الفنون التى عالجها النقاد فى أحد علوم البلاغة العربية وهو علم « البديع » .

أما « التكرار » . فقد نصّوا على أن يكون فنيّا ، بمعنى « أن يكون الكلام أو التركيب ناشئا عن حاجة إليه ، أو عن ضروة تتطلبه وتستدعيه ، وذلك بأن يُطلب التكرار لتأكيد معنى فى الكلام ، أو تقويته

وترشيحه لضمان تأثر المتلقي به ، وتحقيق استجابته إليه »[١] على حو ماأشار إلى ذلك المرزباني[٢] ، وابن رشيق[٣] ، والخطيب القزويني[٤] ، وسعد الدين التفتازاني[٥] ، وجمال الدين الأندلسي[٦] وغيرهم .

ولم يقتصر تناول النقاد التكرار على كونه ناشئا عن « ضرورة معنوية » ذلك أنهم عمدوا إلى بحثه بوصفه « وحدة نغمية » تتردد في البيت أو الأبيات في شكل « صيغة مفردة » أو « حرف معين » أو « صيغة جمع معين » .

فقد يكرر الشاعر « صيغة مفردة » لهدف إيقاعي قاصداً بذلك تقوية الإيقاع الموسيقي وتأكيده ، على حسب الغرض الذي تنطوي عليه القصيدة ، سواء كان ذلك في مجال الغزل ، أو التنويه بأمر والإشارة إليه ، أو التوبيخ ، أو التعظيم أو الوعيد والتهديد أو التوجع ، أو الاستغاثة أو الهجاء ، أو الازدراء والتهكم[٧] ، فمن أمثلة توفير التنغيم الداخلي بواسطة « الصيغة المفردة » ـ ترديد « الاسم »[٨] في قول امرىء القيس[٩] .

---

(١) د/ حسن البنداري ، مقاييس الحكم الموجز في الموروث النقدي . الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٩١ صـ٢٣ .
(٢) الموشح صـ٦٣٩ .
(٣) العمدة ٧٣/٢ وما بعدها .
(٤) الايضاح . صـ٣٠٤ .
(٥) مختصر السعد ٥٤/٣ .
(٦) المعيار في نقد الأشعار صـ١٢٠ وما بعدها .
(٧) العمد ٧٤/٢ ـ ٧٨ .
(٨) العمدة ٧٤/٢ ، ومختصر السعد ٥٤/٣ .
(٩) ديوانه صـ٢٧ ، ٢٨

دِيارٌ لسَلْمى عافياتٌ بذى الخال — ألحَّ عليها كُلُّ أسْحَمَ هطَّالِ
وتحِسبُ سلمى لا تزال كعهدنا — بوادى الخزامى أو على رأس أو عال
وتحسب سلمى لا تزال ترى طَلًّا — من الوحش أو بيضا بميثاء مِحْلالِ
ليالى سلمى إذ تريك منضّدًا — وجيدا كجيد الرّيم ليس بمعطالِ

وفى قول قيس بن ذريح[1]

ألا ليت لُبْنى لم تكن لى خُلّةً — ولم تلْق لُبْنى ولم أدر ماهيا

وفى قول الخنساء[2] :

وإن صخرا لمولانا وسيدنا — وإن صخرا إذا نشتو لنحَّارُ
وإن صخرا لتأتم الهداة به — كأنه عَلَم فى رأسه نارُ

وفى قوله مروان بن أبى حفصة[3] .

سقى الله نجدا والسلام على نجد — وياحبذا نجد على القرب والبُعد

وقد يكرر الشاعر « الحرف » لإحداث هذا التنغيم الداخلى كقول اسحاق الموصلى فى غضب المأمون عليه ، حيث كرر حرفى « السين » و « الحاء »[4] .

ياسرحة الماء قد سُدَّت مواردُه — أما إليك طريق غير مسدود
لحائم حام حتى لاحيام به — مُحَلأً عن طريق الماء مطرود

---

(١) ديوانه تحقيق : د/حسين نصار ـ دار مصر للطباعة ، ١٩٧٩ صـ١٦٠ .
(٢) ديوانها دار صادر بيروت صـ٧٦ .
(٣) الموشح صـ٣٦٨ .
(٤) المرشح صـ٣٦٩ .

وقول الشاعر : يكرر حرف السين[1] .

إن نفسى رسول نفسى إليها ولنفسى جعلت نفسى رسولا

وقول الحادرة يكرر حرف السين[2] .

عَرَّستُه ووسادُ رأسى ساعدٌ خاظى البشيع عُرُوقُه لم تَدْسَعِ

وقول علقمة بن عبدة بكرر حرف الهاء[3] .

إليك أبيت اللَّعنَ كأنّ وجيفها بمشتبهاتٍ هَوْلُهُنَّ مَهيبُ

وقد يكرر الشاعر « صيغة مركبة لإحداث هذا التنغيم ، كقول أبى تمام[4] .

فالمجد لا يرضى بأن ترضى بأن يرضى المؤمل منك إلا بالرضا

وقول عوف بن عطيقة[5] :

فكادت فزارة تصْلى بنا فأَوْلَى فَزَارَةُ أَوْلَى فَزَارا

وقد يكرر صيغة « جمع معين » لتحقيق هذا التنغيم ، وهو ما يسمى « بالتكرار الصوتى »[6] الذى يعتمد على وزن الكلمات فقط ، كقول المرقش الأكبر مكررا صيغة جمع المؤنث السالم[7] :

---

(1) السابق ص٤٦٣ .

(2) المفضليات ص٤٣ .

(3) ديوانه ص٨٦ .

(4) ديوانه ١٩/٢ والعمدة ٧٧/٢ .

(5) المفضليات ص٤٣ .

(6) القصيدة الجاهلية فى المفضليات ص٣١٤ .

(7) المفضليات ص٢٢٧ .

لمن الظُّعْنُ بالضحى طافياتٍ شِبْهُهَا الدَّومُ أو خلايا سَفِينِ
جاعِلاتٍ بطن الضباع شمالاً وبراقَ النَّعاف ذاتَ اليمين
رافعاتٍ رقْمًا تُهالُ له العَيْـ ـنُ على كل بازِلٍ مُسْتكين
عامداتٍ لخِلٍّ سَمْسَمَ ماينْـ ـظُرون صوتا لحاجة المحزُون

ويظهر من هذه الصور التكرارية التى رصدها النقاد فى النصوص الشعرية أن الشعراء قد حرصوا على تحقيق « التنغيم الداخلى » فى هذه النصوص ، لاعتقادهم أن التكرار مرتبط بالتوقّع « سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث »[1] . وعادة – كما يرى بعض النقاد الأوربيين المعاصرين – « يكون هذا التوقع لا شعوريا ، فتتابع المقاطع على نحو خاص : سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية ، يهيّىء الذهن لتقبّل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره ، إذ يتكيف جهازنا فى هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة »[2] . التى قد تخرج عن هذا التتابع الفنى ، الذى يمثل تنغيما داخل النص الشعرى يكمل تنغيم خارجه ، فينشأ عن ذلك اهتزاز النفس به ، وتفاعلها معه واستجابتها إليه .

وتعتبر الوجوه الفنية الأخرى التى أشرنا إلينا – إيقاعات داخلية فى النص الشعرى . أو صوراً تنغيمية فيه ، تحسّنه وتؤثر فى النفس المتلقية تأثيرات نوعية على حسب طبيعة كل وجه من هذه الوجوه .

---

(١) ريتشاردز Richards . مبادىء النقد الأدبى . ترجمة د/ مصطفى بدوى – القاهرة صـ١٨٨ .

(٢) السابق صـ١٨٨ .

فالترصيع صورة نغمية يتوسل بها الشاعر لتقوية موسيقى شعره ، وعينه أبو هلال العسكرى بأنه « أن يكون حشو البيت مجموعاً »[(١)] كقول امرىء القيس[(٢)] .

سليم الشظى عَبْلُ الشوى شنج النَّسا   له حجبات مشرفات على الفال

وقوله[(٣)] :

وأوتـادُه ماذِيَّـةٌ ورماحـهُ   رُدينيّةٌ فيها أسنَّةُ قَعْضَب

وقول زهير[(٤)] .

كبْدَاءُ مُقْبلَةً عجزاء مُدْبرَةً   قوداء فيها إذا استعرضتها خَضَعُ

وقول تأبط شرا[(٥)] .

حمّال ألويةٍ شهّاد أنديةً   هبّاط أوديةٍ جوّاب آفاقِ

وقول الخنساء[(٦)] .

حامى الحقيقة محمودُ الخليقة مَهْـ   ـدىُّ الطريقة نفّاع وضرّارُ

وقول ابن الرومى[(٧)] .

حوراء فى وَطَفٍ قنواء فى ذَلَفٍ   لفَّاءُ فى هَيَفٍ عجزاء فى قَبَبِ

---

(١) كتاب الصناعتين صـ٣٩٠ ، والمعيار فى نقد الأشعار صـ١٦٨

(٢) ديوانه صـ٦٤ .

(٣) ديوانه صـ٨٧ .

(٤) ديوان زهير صـ٢٣٧ .

(٥) والمفضليات صـ٥٩ .

(٦) ديوانها صـ٨٤ .

(٧) ديوانه صـ٨٢ وكتاب الصناعتين صـ٣٩٤

ففى هذه النصوص - وغيرها كثير مما تحفل به دواوين الشعراء ومصادر الأدب - حقق « الترصيع » لها « التنغيم » الموسيقى المطّرد ، بحيث ترى البيت قد اشتمل على « وحدات موسيقية » ، تتسم بالانسجام ، والتناسق ، ورتابة الوقْع ، وكلها تحدث فى أذنى المتلقى ونفسه الهزّة والطرب والارتياح ، خاصة أن « الترصيع » الماثل فى هذه الأبيات غير متكلّف أو متعمّد ، ومن ثم يقبل عليه المتلقى ويستعذبه ويتفاعل معه .

ويتحقق هذا « التنغيم الموسيقى » أيضاً فى « التشطير » ، الذى عرّفه أبو هلال العسكرى بأنه « أن يتوازن المصراعان والجزآن ، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه ، واستغنائه عن صاحبه »[1] . مثل قول القائل : « مَن عتب على الزمان طالب معتبتُه ، ومن رضىَ عن الزمان طابت معيشته »[2] وقول أوسى بن حجر[3] .

فتحدركم عَبْسٌ إلينا وعامرٌ وترفعنا بكرٌ إليكم وتَغْلبُ

وقول أبى تمام[4] .

يصدّع شمل القلب من كلِّ وجْهَةٍ وتشعبُه بالبث من كل مَشْعَبِ
بمخْتَبِلٍ ساجٍ من الطرفِ أكْحَل ومقتَبِلٍ صافٍ من الثغر أشنَبِ

وقول البحترى[5] .

(١) كتاب الصناعين صـ٤٢٨ .
(٢) السابق صـ٤٢٨ .
(٣) ديوان أوس بن حجر . تحقيق د/ محمد يوسف نجم دار صادر ، بيروت ١٩٦٧ صـ٨ .
(٤) ديوان أبى تمام . صـ ٢٣ . يصدّع = يفرق . تشعبه = تشتته ، البث = نشر السرّ . المشعب = الطريق .
(٥) ديوان البحترى ٢/٢١٢ .

إذا اسودَّ فيه الشكُّ كان كواكبا ... وإن سار فيه الخطبُ كان حبائلا
لأَذكرَنّه بالرمح ما كان ناسيا ... وعلمتُهُ بالسيف ما كان جاهلا
فمن كان منهم ساكتا كنتَ ناطقا ... ومن كان منهم قائلا كنت فاعلا

وقول أبي هلال العسكرى[1] .

وعلى الرُّبى حُلَلٌ وَشاهُنَّ الحيا ... ء فَمُسَهَّمٌ ومعصَّبٌ ومُفَوَّفُ
فملابسُ الأنواء منها سندسٌ ... ومضاجعُ الأنداء منها زُخْرُف
والبرق يلمع مثل سيف يُنْتَضَى ... والسيلُ يجرى مثل أفعى تزحَفُ
والقطر يهمى وهو أبيضُ ناصعٌ ... ويصير سيلا وهو أغبر أكلفُ

فمن البيِّن أن كل نصّ من هذه النصوص ، قد تضمّن تنغيمًا إضافيا ، داخليا ينضاف إلى التنغيم الخارجى – تعيَّن فى نظام بناء مصراعى أو شطرى البيت إذ تعادل وتوازن كل مصراع مع الآخر ، من حيث التقابل المعنوى ، والبناء اللفظى . ومن حيث بروز استقلالية كل منها . وهذا فى حد ذاته يمدّ النص الشعرى بذلك التنغيم الداخلى ، الذى يجتذب المتلقى ويستأثر به ، ويستحوذ عليه .

وأما التنغيم الداخلى عن طريق « المطابقة » أو « الطباق » فإنه يعطى موسيقى النص الشعرى جمالاً إضافيا ، ذلك أن المطابقة كما حددها أبو هلال العسكرى تعنى « الجمع بين الشيء وضده ، فى جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة ، مثل الجمع بين السواد والبياض ،

(١) كتاب الصناعين ص٤٣٠ .

والليل والنهار ، والحر والبرد »[1] مثل قول زهير[2] :

ليثٌ بِعَثَّر يصطاد الرجالَ إذا ... ما اللّيث كذَّب عن أقرانه صدقا .

وقول امرىء القيس[3] :

مكر مفرمقبل مدبر معاً ... كجلمود صخر حطه السيل من عَلِ

وقول النابغة[4] :

ولا يحسبون الخير لاشرَّ بعده ... ولا يحسبُون إلشرَّ ضربة لازِب .

وقول الفرزدق[5] :

والشيب ينهض فى الشباب كأنه ... ليل يصيح بجانبيه نهارُ

وقول أبى تمام[6] :

وضلّ بك المرتاد من حيثُ يَهتدى ... وضَرَّت بك الأيام من حيث تنفعُ

وقد كان يُدْعى لابس الصبرِ حازما ... فأصبح يُدعى حازما حين يجزعُ

ففى هذه النصوص يبدو « التنغيم » الداخلى ، ناشئا عن عملية الائتلاف التى عمد إليها كل شاعر بين معنى النص وضدّه ، أو بين معناه الإيجابى ، ومعناه السلبى ، والمؤكد أن المتلقّى تُستثار نفسه ، ويُنشط ذهنه عن طريق تلقّيه التناقض أو التضاد فى مجرى النص الشعرى أو القصيدة .

---

(١) السابق صـ٣١٦ .
(٢) ديوان زهير صـ٥٤ .
(٣) ديوان امرىء القيس صـ٢٤ .
(٤) ديوان النابغة صـ٩ .
(٥) ديوان الفرزدق صـ٦٧ .
(٦) ديوان أبى تمام ١/٣٧٢ ـ ٣٧٣ .

ولذلك يحرص الشاعر على انتهاج هذا النهج حين يريد الاستحواذ على اهتمام قارئه أو سامعه ، سواء عن طريق « المقابلات الإفرادية » فى الأشعار السابقة ، أو عن طريق « المقابلات التركيبية » مثل قول الشنفرى[1] .

تَحُلُّ بَمنْجَاةٍ من اللَّومَ بَيْتَها إذا مابيوتٌ بالمذمَّةِ حُلَّتِ

وقـولـه[2] :

وإنى لَحُلْوٌ إن أريدت حلاوتى ومُرٌّ إذا نفس العَزُوب استمرّتِ

أبىٌّ لِمَا آبى سريعٌ مَباءَتى إلى كل نَفْسٍ تَنْتحِى فى مَسَرَّتى

فقد وظف الشنفرى فى النص الأول : « لونا من المقابلة المعنوية العميقة لابيْن الألفاظ المفردة وحدها ، ولكن بين الصور المركبة أيضا ، على نحو ما نرى فى وصفه لصاحبته ، حيث يرسم لها صورة يقابل فيها بين كرم أخلاقها ، وبين غيرها من النساء فيما يجلب عليهنّ الذم »[3] . ووظف فى النص الثانى النهج ذاته حين « استغل طائفة من المتناقضات المتقابلة فى رسم صورة لشخصيته فى حلاوتها ومرارتها ، وفى رضاها وغضبها ، وفى لينها وشدّتها ، وفى اندفاعها ورجوعها »[4] . فهذا الائتلاف المعنوى كما نرى ـ قد حقق تأثيره فى النفس المتلقية يؤكده فى ذلك اشتمال « الطبيعة » على التناقض والتضاد سواء فى عالم الأحياء أو فى

---

(١) المفضل الضبى : المفضليات . تحقيق / شاكر وهارون ـ دار المعارف ط(٦) صـ١٠٩ .
(٢) السابق صـ١١٢ .
(٣) القصيدة الجاهلية صـ٣٢١ .
(٤) السابق صـ٣٢١ .

عالم الجمادات ، كما يحقق هذا الائتلاف « التنغيم » الداخلى للنص الشعرى فتهتز له النفس المتلقية ، ليكون التأثر حينئذٍ كاملاً وعلى نحو تام .

وتشترك « المقابلة » مع « الطباق فى هاتين الخصيصتين : « المعنوية » و « التنغيمية » أما المعنوية : فلأن « المقابلة » « إيراد الكلام ، ثم مقابلته بمثله فى المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة »[1] مثل قوله تعالى : ﴿ ومكروا مكرا ومكرنا مكرا ﴾[2] . « فالمكر من الله تعالى - العذاب ، جعله الله عزّ وجلّ - مقابلة لمكرهم بأنبيائه وأهل طاعته »[3] . ومثل قول عمرو بن كلثوم[4] .

وَرِثناهُنَّ عن آباء صدقٍ ونُورِثها إذا متنا بنينا

وقول الشاعر[5] .

ومَن لو أراه صاديا لسقيتُه ومَن لو رآنى صاديا لسقانى
ومَن لو أراه عانيا لفديتُه ومَن لو رآنى عانيا لفدانى

وقول النابغة الجعدى[6] .

فتى كان فيه مايَسُرُّ صديقه على أن فيه مايسوء الأعاديا

وقول الطرماح[7] .

---

(١) كتاب الصناعتين ص٣٤٦ .
(٢) السابق ص٣٤٦ .
(٣) السابق ص٣٤٦ .
(٤) الزوزنى ، دار الجيل بيروت ١٩٧٢ ص١٨٥ المعلقات السبع .
(٥) كتاب الصناعتين ص٣٤٧ .
(٦) النويرى : نهاية الأرب ١٠٢/١٠٠/ والعمدة ١٠٦/٢ وفيه (فتى ثَمَّ ..) .
(٧) نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص١٤٢ .

أسرناهم وأنعمنا عليهم وأسقيْنَا دماءَهمُ الترابا
فما صبروا لبأس عند حرب ولاأدّوا لحُسْن يدٍ ثوابا

وقول أبى الطبيب المتنبى يصف جواده بأنه يرفع رجليه معًا فهما كرجل واحدة ، ويديه معا فهما كيد واحدة[1] :

رجلاه فى الركض رِجْلٌ واليدان يدٌ وفِعْلُهُ ما تريد الكَفُّ والقَدَمُ

حيث ظهرت المقابلة فى « أن الكف من اليد بمنزلة القدم من الرجل ، فبينهما مناسبة وليست مضادة ، ولو طلبت المضادة ، لكان الرأس أو الناحية أولى ، كما قال تعالى : ﴿ **فيُؤخذ بالنواصى والأقدام** ﴾[2] .

وقول المتنبى[3] .

نصيبك فى حياتك من حبيب نصيبك فى منامك من خيال

فقابل أو وازن قوله [فى حياتك] بقوله فى [منامك] ، وليس بضده ولا موافقه ، وكذلك صنع فى الموازنة بين [حبيب] و [خيال] وإن اختلف حرف اللين فيهما فإن تقطيعه فى العروض واحد »[4] . وأما « التنغيميّة » ، فلأن « المقابلة » فى ضوء النصوص السابقة ، تمثل تنغيما داخليًّا ، وكلاهما قد وظفه الشعراء لإحداث المزيد من تأثر المتلقّى بتلك الأشعار والتفاعل معها .

---

(١) ديوانه ٣٩/٣ .
(٢) العمدة ١٦/٢ .
(٣) ديوان المتنبى ٣٧/٤ .
(٤) العمدة ٢٠/٢ .

وتندرج تحت ذلك الأشعارُ التى اشتملت على « التجنيس أو الجناس » البديعى ، إذ يمتلك هذا الوجه الفنى الطاقة « التنغيمية » الموسيقية الداخلية ، التى تنضاف إلى الموسيقى الخارجية البادية فى الوزن أو البحر الشعرى ، شأنه فى ذلك شأن الوجوه البديعية السابقة ، كما أنه يمتلك القدرة على إثارة إعجاب المتلقى ، خاصة إذا كان غير متكلف . وحدده ابن رشيق بأنه « أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى »[1] أو أنه « ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن ، رجع إلى اشتقاق أو لم يرجع »[2] . مثل قول ابن الرومى[3] .

للسود فى السود آثار تركن بها لمعًا من البيض تثنى أعين البيض

وقول جرير[4] :

وما زال معقولا عِقال على الندى وما زال محبوسا عن الخير حابس

وعرفه (التجنيس) ابن الأثير بقوله : « وحقيقتة أن يكون اللفظ واحداً ، والمعنى مختلفا »[5] . وقسمه إلى أقسام منها : « التام »[6] : وهو اتفاق اللفظ دون زيادة أو نقصان مع اختلاف المعنى مثل قول البحترى[7] :

---

(١) السابق ١/٣٢١ .
(٢) السابق ١/٣٢١ .
(٣) ديوان ابن الرومى صـ٥٨ والعمدة ١/٣٢٣ .
(٤) ديوان جرير صـ٣٤ . والعمدة ١/٣٢٤ .
(٥) المثل السائر ١/٢٤٦ .
(٦) السابق ١/٢٥١ .
(٧) السابق ١/٢٥٣ وديوانه ٣/١٨ .

إذا العين راحت وهى عين على الهوى فليس بسر ما تسر الأضالع

فالعين الجاسوس والعين الحاسة المعروفة . وفيها : « المضارع »[1] وهو : ماكانت الألفاظ متساوية فى الوزن مختلفة فى التركيب بحرف واحد لاغير ، مثل قوله تعالى : ﴿ **وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها ناظرة** ﴾ . وقوله ﷺ . « الخيل معقود بنواصيها الخير » . ومنها « المرفوّ »[2]. مثل قول الشاعر :

أبا العباس لاتحسب بأنى لشىء من حلى الأشعار عارى

فلى طبع كسلسال معين زلال من ذرا الأحجار جارى

ومنها « القلب » . كقول أبى تمام[3] :

بيض الصفائح لاسود الصحائف فى متونهن جلاء الشك والريب

حيث تساوى وزنه مع تركيبه ، وإن تقدمت حروفه وتأخرت[4] . ووضح جمال الدين الأندلسى أنه « ائتلاف اللفظ مع اختلاف المعنى »[5] . ورأى أنه يتنوّع إلى أنواع ستة . منها : أن تتفق الكلمتان فى الحركات والبناء ، مثل قول زياد بن الأعجم »[6] :

ونُبِّئتهم يستنصرون بكاهل واللؤم فيهم كاهل وسنام

---

(١) السابق ١ /٢٦٣ .
(٢) السابق ٢٤٦/١ .
(٣) ديوانه ١٩/٣ .
(٤) المثل السائر ٢٤٦/١ .
(٥) المعيار فى نقد الأشعار صـ١٣٦ .
(٦) ديوانه صـ٩٣ .

ومنها : « أن تختلف الحركات وتأتلف الحروف »[1]. مثل قول الشاعر[2].

أبلغ لديك أبا سعد مغلغلة   إن الذى بيننا قدمات أَوْدَنَفَا
وذلكم أن ذُلّ الجارحا لفكم   وأن أَنْفَكُم لايعرف الأنفا

ومنها « أن تكون الكلمتان معناهما واحد إلا إذا أضيف أحدهما أو أضيف إليه ـ يكون تجنيسا ، وإن كان بانفراده لايكون تجنيسا »[3] مثل قول البحترى[4] :

أيا قمر التمام أعنت ظلما   على تطاول الليـل التمام

ومنها « أن يكون بتغيير حرف من حروف المدواللين »[5] نحو قول الشاعر[6] :

تيممت فيه الفأل حتى رُزِقته   ولم أدر أن الفأل فيه يفيلُ

ومنها « أن يكون بإبدال حرف صحيح من حرف معتل ، أو بزيادة ونقصان »[7] مثل قول الطرماح بين حكيم[8] :

---

(١) المعيار فى نقد الأشعار صـ١٣٧ .
(٢) السابق صـ١٣٧ والموازنة للآمدى ٢٤٧ ، وإعجاز القرآن للباقلانى صـ٨٥ .
(٣) المعيار صـ١٣٧ .
(٤) ديوانه ٢٠٣/٣ .
(٥) المعيار صـ١٣٨ .
(٦) معاهد التنصيص ٢٠٨/٣ .
(٧) المعيار صـ١٣٩ .
(٨) جواهر البلاغة صـ١٩٢ ، وشرح ديوان الحماسة للتبريزى ١٢٣/١ .

وما مُنعت دار ولاعزّ أهلُها   من الناس إلاّ بالقنا والقنابلُ

ومنها « الاشتقاق : وهو أن يكون بزيادة ونقصان »[1] مثل قول أبى تمام[2] :

سعَدَتْ غَربة النوى بسُعاد   فهى طوع الإتهام والإنجادِ

وقول ابن الرومى[3] :

كأن أباه حين سماه صاعدا   درى كيف يرقى فى السماء ويصعد

وقول أمية بن أبى الصَّلت[4] :

فما أعتبتْ فى النائيات مُعَتِّبٌ   ولكنها طاشت وضَلَّتْ حُلومُها

فيتبين من هذه النصوص أن الشعراء حين عمدوا إلى « التجنيس » بقصد إثارة إعجاب المتلقى ، قد حققوا « التنغيم » الموسيقى الذى أكسبها جمالاً إضافيا ، وتأثيراً مضاعفاً ، باعتبار أن « التجنيس » بصوره المختلفة ـ كما رأينا ـ وبأنواعه المتعددة ليس إلاّ جرساً صوتيا ، يعزّز من البحر الشعرى الذى تأسس عليه كل نص من هذه النصوص .

وقد ينوّع الشاعر « الجرس الصوتى » فى النص الواحد . بأن يجمع فيه بين وجهين فنّيين بهدف إحداث المزيد من التأثير فى النفوس المتلقية ، مثل الجمع بين وجهى « الجناس » و « الطباق » . على نحو مايظهر فى قول الشاعر[5] :

---

(١) المعيار ص١٤٠ .
(٢) ديوانه ٣٥٦/١ ، والموازنة ٤١٠/٢ .
(٣) ديوانه ص   وزهر الآداب ٧٩٨/٣
(٤) ديوانه ص٦١ .
(٥) العمدة ٣٣٥/١ .

فَصُبْحُ الوِصَالِ وليلُ الشبابِ   وصُبْحُ المشيب وليلُ الصُّدُورِ

ومثل قول المثقّب العبدى[1] :

أفاطِمَ قبل بينك متّعينى   ومَنْعُكَ ماسألتِ كأن تبينى

فلا تعِدى مواعد كاذباتٍ   تمرُّ بها رياح الصيف دُونى

فإنى لو تخالفنى شِمالى   خِلَافَكِ ماوَصَلْتُ بها يمينى[2]

إذًا لقطعتُها ولَقُلْتُ بينى   كذلك أجتوى مَنْ يجتوينى[3]

لمن ظُعُنٌ تطالع من ضُبَيْبٍ   فما خَرَجَتْ من الوادى لحين[4]

مَرَرْن على شَرَافِ فذاتِ رَجْلٍ   ونَكَّبْنَ الذَّرائِحَ باليمين[5]

وهنَّ كذاك حين قَطعْنَ فَلْجًا   كأنَّ حُمُولَهُنَّ على سَفِينِ[6]

يُشَبَّهنَ السَّفينَ وهنَّ بُخْتٌ   عُراضاتُ الأباهِرِ والشُّؤُونِ[7]

وهُنَّ على الرَّجائزِ واكِناتٌ   قواتِلُ كلِّ أشجعَ مُسْتَكِينِ[8]

---

(١) المفضليات صـ٢٨٨ ، والدكتور طه حسين : حديث الأربعاء طـ( ) دار المعارف ١٩٥٤ صـ١٦٢ – ١٦٣ والدكتور محمود الربيعى : قراءة الشعر طـ(١) – الزهراء ١٩٨٥ صـ٣٥٢ .

(٢) خلافك = مخالفتك .

(٣) الاجتواء = الكراهية والاستثقال .

(٤) الظعن = جمع ظعينة ، ضبيب ، موضع . لحين = بعد حين وإبطاء .

(٥) شراف ، ذات رجل ، الذّرائح = مواضع ،نكّبن = عدلن عنه .

(٦) الفلج = طريق أوواد . الحمول = الهوادج كان فيها النساء أو لم تكن . سفين = جمع سفينة .

(٧) البُخت = جمال طوال الأعناق ، عراضات = جمع عُراضة . والعراض = العريض المفرط . الأباهر = الظهور . الشؤون = جمع شأن = وهى شعب قبائل الرأس التى تجرى منها الدموع إلى العين .

(٨) الرجائز = مراكب النساء ، مفردها رجازة . واكفات = مطمئنات . الأشجع بالطويل من الشجع ، يقول = يقتلن كل أشجع ولكنه يستكين أى يخضع لهن .

فقد « جانس » الشاعر بين (بينك) و (وتبينى) فى البيت الأول ، الذى ضم أيضا « طباقا » بين الإمتاع والمنع فى قوله (متعينى) و (منعك) . وفى البيت الثانى يجانس بين (تعدى) و (مواعد) . وفى الثالث يخلط التجنيس بالطباق ، فيجانس بين (تخالفنى) و (خلافك)، وبطابق بين (شمالى) و (يمينى) ، ثم يعمد فى البيت الرابع إلى الجناس وحده بين (أجتوى ويجتوينى) ، ويطابق فى البيت الثامن بين (بخت) و (عُراضات) وبين (أشجع) و (مستكين) . فالجمع بين الوجهين – كما نرى – قد مثّل « تنغيماً » داخليا مكثفا ، يحدث من ثم وقْعا جميلاً فى نفس المتلقى . عن طريق ترداد « الوحدات » التنغيمية المتوالية فى أذنيه . وهو مايحرص الشاعر على تحقيقه بهدف جذب انتباه المتلقى والاستحواذ عليه ، كما رأينا .

وعلى هذا النحو تمضى باقى الوجوه البديعية الفنية الأخرى التى تحمل طاقات موسيقية مثل (ردّ العجز على الصدر) و (التقسيم) و (الترديد) ، و (الموازنة) وغيرها[1] ، يحتوى كل وجه منها « تنغيما » موسيقيا يتعاون مع البحر الشعرى – الذى قام عليه النص – فى مضاعفة التأثير فى المتلقى فيزداد تفاعله ، وتنشط استجابته لهذا الجانب الموسيقى بنوعيه الخارجى والداخلى .

---

(١) المثل السائر ٢٨٧/١ وما بعدها

المصادر والمراجع



المصادر والمراجع

- الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، تحقيق : السيد أحمد صقر . دار المعارف ـ القاهرة (١٩٦١ ـ ١٩٦٥) وبتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . دار المسيرة بيروت ١٩٨٧ .
- إبراهيم أنيس (د) : موسيقى الشعر ، الأنجلو المصرية ط(٤) ١٩٧٢
- إبراهيم سلامة (د) : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، الأنجلو المصرية ١٩٥٨ .
- ابن الأثير : المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق د/ أحمد الحوف ، و د/ بدوى طبانة ، نهضة مصر ـ القاهرة .
- ابن الأثير : الجامع الكبير فى صناعة المنظوم والمنثور ، تحقيق/ جواد وسعيد ـ بغداد ١٩٥٦ .
- ابن الأثير : الاستدراك ، تحقيق . حفنى شرف . الأنجلو المصرية ١٩٥٨
- إحسان عباس (د) : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، من القرن الثانى إلى القرن الثامن ، دار الثقافة ـ بيروت ١٩٧٤
- إحسان عباس (د) : فن الشعر ، دار الثقافة ـ بيروت (د ـ ت) .
- أحمد أحمد بدوى (د) : أسس النقد الأدبى عند العرب ، نهضة مصر ، ط(٢) ١٩٦٠

ـ أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، النهضة المصرية ط (٨) ١٩٣٨ .

ـ أحمد كمال زكي (د) : النقد الأدبي الحديث ، أصوله واتجاهاته ، دار النهضة العربية ، ط(٢) ، بيروت ١٩٨١ .

ـ الأحوص : ديوانه ، تحقيق : عادل سليمان جمال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٠ .

ـ إخوان الصفا : رسائل إخوان الصفاء وخلّان الوفاء ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٧ .

ـ أرسطو : فن الشعر ، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ١٩٥٣ .

ـ أرون أدمن : الفنون والإنسان ، ترجمة : حمزة الشيخ ، دار النهضة العربية ـ القاهرة ، ١٩٦٧ .

ـ ابن أبي الإصبع . تحرير التحبير ، تحقيق د/ حفنى شرف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٣٨٣هـ .

ـ امرؤ القيس : ديوانه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف ط(٤) ١٩٨٤ .

ـ أمية بن أبي الصلت ، ديوانه ، بيروت ١٩٣٤ .

ـ أوس بن حجر . ديوانه تحقيق : د/ محمد يوسف نجم . دار صادر ـ بيروت ١٩٦٧ .

ـ الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ط(٥) ١٩٨١ .

- البحترى : ديوانه ، تحقيق : حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧ - ١٩٧٨ .
- بشر بن المعتمر : صحيفته . ضمن كتاب : البيان وانبيين للجاحظ ، تحقيق هارون ، مكتبة الخانجى ١٩٦٨ ، وكتاب الصناعتين لأبى هلال . تحقيق/ البجاوى ، وأبو الفضل - دار الفكر العربى/ ١٩٧١ والعمدة لابن رشيق ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد - الجيل - بيروت ط١٩٧٤ .
- التبريزى : شرح المعلقات العشر ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد . مكتبة صبيح ١٩٦٢ .
- التبريزى : شرح ديوان الحماسة . عالم الكتب - بيروت .
- أبو تمام : ديوانه ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف بمصر ١٩٨٢ - ١٩٢٩ .
- التوحيدى : المقايسات ، تحقيق : حسن السندونى . الرحمانية بمصر ١٩٢٩ .
- الثعالبى : ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - ١٩٦٥ .
- الثعالبى : يتيمة الدهر ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦ .
- جابر عصفور (د) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، بيروت ط(٢) ١٩٨٣ .
- جاريت : فلسفة الجمال ، ترجمة : د/الحميد يونس ، دار الفكر العربى ، القاهرة .

- الجاحظ . الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، طبعة الحلبى بمصر ١٩٣٨ .
- الجاحظ : البيان والتبين ، تحقيق عبد السلام هارون ، ١٩٤٨ ، ١٩٦٨ وتحقيق فوزى عطوى ، دار صعب ، بيروت (د ـ ت) .
- جبور عبد النور : المعجم الأدبى ، دار العلم للملايين ، بيروت .
- جرير : ديوانه ، تحقيق ، محمد إسماعيل الصاوى ط(١) المكتبة التجارية بمصر .
- جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسى ، المعيار فى نقد الأشعار تحقيق د/ عبد الله هنداوى ، الرسالة ١٩٨٧ .
- جميل بن معمر : ديوانه ، تحقيق : د/ حسين نصار ، مصر للطباعة ، ١٩٨٩م .
- الحاتمى : الرسالة الموضّحة ، تحقيق د/ محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٥ .
- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد بن خوجة دار الغرب الإسلامى ط(٢) بيروت .
- ابن حجّة الحموى : خزانة الأدب . طبعة مصر ١٢٩١هـ .
- حسان بن ثابت : ديوانه ، تحقيق د. سيد حنفى حسنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .
- حسن البندارى (د) : فى البلاغة العربية (علم البيان) ، الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٨٨ .

ـ حسن البندارى (د) : تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى ، الأنجلو المصرية ، ط(١) ١٩٨٩ .

ـ حسن البندارى (د) : فى البلاغة العربية (علم المعانى) ، الأنجلو المصرية ، ط(١) ١٩٩٠ .

ـ حسن البندارى (د) : مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى ، الأنجلو المصرية ، ط(١) ١٩٩١ .

ـ الحسين الحايل : الخيال أداة الإبداع ، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط(١) ١٩٨٨ .

ـ الحصرى : زهر الآداب ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، الجيل ، بيروت ١٩٧٢ .

ـ الحطيئة : ديوانه ، تحقيق : د/ نعمان طه ، الخانجى ط(١) ١٩٨٧ .

ـ الخطيب القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجى ، الدار اللبنانية ط(٤) ١٩٧٤ .

ـ ابن خلكان : وفيات الأعيان وأبناء الزمان ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٩٤٨ .

ـ الخنساء : ديوانها ، دار صادر ـ بيروت (د ـ ت) .

ـ ابن دريد : جمهرة اللغة ، تصحيح السورتى وآخرين ، مكتبة المثنى ، بغداد ـ (د/ت) .

ـ ذو الرمة . ديوانه ، المكتب الإسلامى ، بيروت ١٩٦٤ .

ـ الرازى : الزينة ، تحقيق : حسين الهمدانى ، الرسالة ، القاهرة ط ١٩٥٦ .

– الراغب الأصفهانى ، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ، القاهرة ط١٣٢٦هـ .

– ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، الجيل ، بيروت ١٩٧٤ .

– روثفن (ك ، ك) : قضايا فى النقد الأدبى ، ترجمة د/ عبد الجبار المطلبى ، بغداد ط(١) ١٩٨٩ .

–روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ، دار الفكر اللبنانى ط(٢) ١٩٨٣ .

– ابن الرومى : ديوانه . تحقيق : كامل كيلانى . المكتبة التجارية بمصر .

– ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ، ترجمة د/ مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦١ .

– زكريا إبراهيم (د) . مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٧٧ .

– الزمخشرى : أساس البلاغة : تحقيق : عبد الرحيم محمود ، دار الفكر العربى بمصر .

– زهير أبى سلمى ، ديوانه : يشرح الأعلم الشنتمرى ، المكتبة التجارية بمصر ، ودار صادر بيروت ١٩٦٤ .

– أبو زيد القرشى : جمهرة أشعار العرب ، تحقيق : على محمد البجاوى ، لجنة البيان العربى بمصر ١٩٦٧ .

– سامى الدروبى (د) علم النفس والأدب ، دار المعارف بمصر ط(٢) ١٩٨١ .

- ستانلى هيمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة د/ إحسان عباس ، ود/ محمد يوسف نجم ، دار الفكر العربى بمصر (د/ت) .
- ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ، ترجمة د/ كمال بشر ، دار الطباعة القومية ١٩٦٢ .
- السّكاكى : مفتاح العلوم ، طبعة صبيح ، القاهرة ١٩٣٧ .
- سعد الدين التفتازانى : مختصرالمعانى ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، مكتبة صبيح ، ط ١٩٣٧ .
- ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، مكتبة صبيح القاهرة ١٩٦٩م .
- سيد قطب : النقد الأدبى ، أصوله ومناهجه ، دار العروبة ، بيروت ط(٤) ١٩٦٦ .
- ابن سينا : المجموع (الشعر) ، تحقيق محمد سليم سالم . النهضة المصرية ١٩٥٠ .
- الشاهد البوشجى : مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين ، دار الأفاق - بيروت ١٩٨٢ .
- ابن الشجرى : أمالى ابن الشجرى ، حيدر أباد ، ١٣٤٩هـ .
- الشمّاخ بن ضرار ، تحقيق : صلاح الهادى ، دار المعارف بمصر ط(١) ١٩٧٧م .
- شوقى ضيف (د) البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف بمصر ط(٤) ١٩٧٧م .

- صلاح الدين الصفدى : الوافى بالوفيات ، تحقيق هلموت ريتر وآخرين ، دمشق ١٩٥٣م .

- الصولى : أخبار أبى تمام ، تحقيق خليل عساكر ، وعزام والهندى .بيروت .

- الصولى : أدب الكتاب ـ القاهرة ١٣٤١هـ .

- طه حسين (د) البيان العربى من الجاحظ إلى عبدالقاهر ، مقدمة كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، القاهرة طبعة ١٩٣٧ .

- ابن طباطبا العلوى ، عيار الشعر ، تحقيق د/ محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٤ .

- طرفة بين العبد : ديوانه ، تحقيق د/ على الجندى الأنجلو المصرية ١٩٥٨ .

- العباسى : معاهد التنصيص ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ١٩٤٨ .

- ابن عبد ربه : العقد الفريد ، تحقيق : أحمد أمين ، والزين ، والأبيارى ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨ .

- عبد الرحمن عيسوى (د) : قاموس مصطلحات علم النفس ، الدار الجامعية ١٩٨٧ .

- عبد الفتاح عثمان (د) نظرية الشعر فى النقد العربى القديم ، مكتبة الشباب ـ القاهرة ١٩٨٠ .

- عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، تحقيق ريتر . استنبول ، طبعة

وزارة المعارف ١٩٥٣ وبتصحيح رشيد رضا ، المعرفة ، بيروت ١٩٧٨ .

ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود شاكر ، الخانجي بمصر ١٩٨٤م .

ـ عز الدين إسماعيل (د) الأسس الجمالية فى النقد العربى ، دار الفكر العربى بمصر ط(٣) ١٩٧٤ .

ـ على الجارم (مصطفى أمين) : البلاغة الواضحة ، دار المعارف بمصر (د/ت) .

ـ على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوى ، المكتبة العصرية ـ بيروت ـ وعيسى الحلبى ، دار إحياء الكتاب العربية ١٩٦٦م .

ـ عمر بن أبى ربيعة : ديوانه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م .

ـ عنترة بن شداد العبسى : ديوانه ، تحقيق : محمد سعيد مولوى ، دمشق ١٩٦٤م .

ـ فاخر عاقل (د) معجم علم النفس ، دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٨٥ .

ـ الفارابى : المدينة الفاضلة . دار العراق . بيروت ١٩٥٥ .

ـ الفارابى : إحصاء العلوم ، تحقيق : عثمان أمين ، الأنجلو المصرية ١٩٦٨ .

- الفارابى : قوانين صناعة الشعراء : ضمن كتاب فن الشعر الأرسطو ، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوى . النهضة المصرية ١٩٥٣ .
- الفارابى : الموسيقى الكبير ، تحقيق : غطاس خشبة ، ومحمود الحفنى ، دار الكتاب العربى بمصر .
- فاروق سعد (د) : فن الإلقاء العربى ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٨٧ .
- أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، طبعة دار الشعب / القاهرة ، بتواريخ مختلفة .
- الفرزدق : ديوانه ، تحقيق : الصاوى القاهرة ١٩٣٧ .
- الفيروز أبادى . القاموس المحيط ، طبعة الحلبى بمصر .
- قاسم مومنى (د) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ، دار الثقافة القاهرة ١٩٨٢ .
- القالى (أبو على) : الأمالى - القاهر ١٩٢٦م .
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، دار التراث العربى بمصر ١٩٦٧ .
- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق ، د/ محمد عبد المنعم خفاجى دار الكتب العلمية ، بيروت ونسخة بتحقيق س. أ. بونيباكر ، بريل - ليدن ١٩٥٦م .
- القشيرى (باب الحسد) ، ١٣١٨هـ .
- قيس بن ذريح . ديوانه . جمع وتحقيق د/ حسين نصار ، مكتبة مصر ١٩٧٩ .

- كثيّر بن عبد الرحمن . ديوانه ، تحقيق : د/ إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٣٩١هـ .
- كمال بشر (د) . علم اللغة العام ، دار المعارف بمصر ١٩٧٣ .
- لبيد بن ربيعة . ديوانه ، تحقيق : د/ إحسان عباس ، الكويت ١٩٦٢ .
- لويس شيخو ، شعراء النصرانية . بيروت ١٩٢٠ .
- لويس عوض (د) ، نصوص النقد الأدبى ـ اليونان ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
- المبرد : البلاغة ، تحقيق : د/ رمضان عبد التواب ، مكتبة الثقافة الدينية ط(٢) ١٩٨٥م .
- المبرد : الكامل فى اللغة والأدب ، مكتبة المعارف ـ بيروت .
- المتنبى : ديوانه ، تحقيق : السقا ، والابيارى ، وشلبى دار المعارف ـ لبنان .
- مجدى وهبة (د) معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ـ بيروت ١٩٧٤م .
- محمد بن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق : محمود شاكر ، المدنى بمصر ١٩٧٤م .
- محمد أحمد خلف الله (د) : الموهبة الشعرية ، مجلة الثقافة المصرية ، ع ٣٧٨ ـ مارس ١٩٤٦م .
- محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ، معهد البحوث والدراسات العربية ط(٢) ١٩٧٠ .

– محمد زغلول سلام (د) : تاريخ النقد والبلاغة ، منشأة المعارف بالإسكندرية .

– محمد غنيمى هلال (د) : النقد الأدبى الحديث ط(٤) ، النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٩م .

– محمد غنيمى هلال (د) الأدب المقارن . الأنجلو المصرية ١٩٦٢ .

– محمد مندور (د) : النقد المنهجى عند العرب ، نهضة مصر ، ١٩٧٢م .

– محمود الربيعى (د) قراءة الشعر ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ط(١) ١٩٨٥م .

– ابن المدبر : الرسالة العذراء فى موازين البلاغة ، ضمن كتاب « رسائل البلغاء » ، تحقيق : محمد كرد على ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٦م .

– المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق : على محمد البجاوى ، دار الفكر العربى ، القاهرة .

– المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، تحقيق : أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧م .

– مروان بن أبى حفصة : ديوانه ، تحقيق : د/ حسين عطوان ، دار المعارف بمصر ، ط(٣) ، ١٩٨٢م .

– مصطفى سويف (د) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف ، ط(٣) ، ١٩٧٠ .

– مصطفى ناصف (د) مشكلة المعنى فى النقد الحديث ، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٦م .

– ابن المعتز : طبقات الشعراء المحدثين ، تحقيق : عبد الستار فراج ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

– ابن المعتز : البديع : تحقيق : كراتشوفسكى دار المسيرة ١٩٧٩ .

– ابن المعتز : ديوانه ، تحقيق : يونس أحمد السامرائى . بغداد ١٩٧٨م .

– المفضّل الضبىّ : المفضّليات ، تحقيق : أحمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ط(٦)١٩٧٩ .

– ابن منظور : لسان العرب ، دار لسان العرب ط(١) ، بيروت ١٩٧٤م .

– مىّ يوسف خليف (د) : القصيدة الجاهلية فى المفضليات ، مكتبة غريب – القاهرة ١٩٩٠ .

– النابغة الذبيانى : ديوانه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ط(٢) ١٩٨٥م .

– النواجى : مقدمة فى صناعة النظم والنثر ، تحقيق (د) محمد بن عبد الكريم ، مكتبة الحياة ، بيروت .

– أبو نواس : ديوانه ، تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالى ، دار الكتاب العربى بيروت ، ١٩٨٤م .

– النويرى : نهاية الأرب فى فنون الأدب ، طبع دار الكتب المصرية ١٩٤٩م .

– ابن هشام . سيرة ابن هشام .

– أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين : تحقيق : أبو الفضل ، والبجاوى ط(٢) دار الفكر العربى القاهرة ١٩٧١م .

- أبو هلال العسكرى : ديوان المعانى . القدسى ، القاهرة ١٣٥٢هـ .
- هند حسين طه (د) النظرية النقدية عند العرب ، بغداد ، ط(١) ١٩٨١ .
- ياقوت الحلبى : إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ، تحقيق : مرجليوت - ليدن - لندن ١٩٠٧ - ١٩٢٦ .
- يزيد بن الطثرية . ديوانه : تحقيق : ناصر بن سعد الرشيد دار مكة ١٤٠٠هـ .

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة

الموضوع **الصفحة**

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

كتب أخرى للمؤلف

- فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. ط(١) أم القرى الكويت ١٩٨٤م. وط (٢) الأنجلو المصرية ١٩٨٨م.
- فى البلاغة العربية (علم البيان). الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٨٨.
- قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى القديم. الأنجلو المصرية ١٩٨٨م.
- تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى. الأنجلو المصرية ١٩٨٩م.
- فى البلاغة العربية (علم المعانى). الأنجلو المصرية ١٩٩٠م.
- مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى. الأنجلو المصرية ١٩٩١م.
- تكوين الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم - الأنجلو المصرية ١٩٩٢م.
- فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث. الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٩٥.
- جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر. الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٩٥م. وط(٢) الأنجلو المصرية ١٩٩٩م.
- الصنعة الفنية فى التراث النقدى، مركز الحضارة العربية. ط(١) ١٩٩٩م.
- تجليات الإبداع الأدبى. الأنجلو المصرية ط(١) ٢٠٠١م.
- تحليل النص الأدبى. دراسات نقدية فى الأجناس الأدبية (بالاشتراك) الانجلو المصرية ط(١) ٢٠٠١م.
- الجرح : مجموعة قصصية . ط(١)، لجنة النشر للجامعيين القاهرة ١٩٧١. وط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١م.
- الكلام : مجموعة قصصية ط(١) دار الفكر العربى ١٩٨١. وط(٢) مكتبة الاداب ١٩٩١م.

كتب تحت الطبع

- اتجاهات معاصرة فى إضاءة التراث النقدى. الأنجلو المصرية.
- عمود الشعر العربى بين الثبات والتحول فى الموروث النقدى . الأنجلو المصرية .
- الأساليب الكاشفة فى الشعر العربى الحديث. الأنجلو المصرية.
- اجنحة الحب (مجموعة قصصية) الأنجلو المصرية .

